

علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت أدورنو نموذجاً

د. رمضان بسطويس محمد

القاهرة ١٩٩٣

مطبوعات نصوص ٩٠

اهداءات ٢٠٠٢

١.د/ يوسف زيدان

.مدير المخطوطات و الاهداءات

نصوص ٩٠

علم البهال لدى مدرسة فيانلقورت أدورنو نفوذجاً

د. رمضان بسطوسى محمد

القاهرة ١٩٩٣

مطبوعات نصوص ٩٠

علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت

ادورنو نموذجاً

د. رمضان بسطاويسي محمد

مطبوعات نصوص ٩٠

طبع من هذا الكتاب ألف نسخة

حقوق الطبع محفوظة للمؤلف

الطبعة الأولى يناير ١٩٩٣

القاهرة

إهداء

إلى جابر عصفور

الذي علمني معنى المشروع العلمي

مفتتح

منذ بدأت جماعة « نصوص ٩٠ » تجربتها ، وهى تخدم علم الجمال على نحو غير مباشر . تخدمه وهى تقدم للقارئ نصوصاً جمالية من من القصص تحاول أن تعايش خبرة الجمال ومثاله المزاوغ . وتخدمه وهى تلحق بكل نص دراستين نقديتين تحاولان أن تستخدم المقتولات الجمالية استخدام العدسات التى تكشف عن البعاد النصية . وهى اليوم تقدم عملاً مختلفاً شديداً الاختلاف عما الفت .

هى اليوم لا تقدم للقارئ نصاً من نصوص القصة مثلاً فعلت في منشوراتها الست السابقة . هى اليوم تقدم دراسة نظرية متميزة في كل شيء ، متميزة في طابعها الأكاديمي الذى يتجاوز ما استهلكته الأبحاث الأكاديمية من موضوعات الفلسفة الى علم الجمال الذى لا تزال أرفف مكتبته العربية تشكو قلة الأبحاث ، متميزة فوق ذلك في ولوجها مدرسة فرانكفورت التى لم تحظ بعناية كافية من المثقف العربى ، وفي اختيارها قراءة « أدورنو » على نحو خاص . وهو مفكر يكاد الكثيرون لا يعرفون عنه شيئاً ، ويكاد كثير ممن يسمعون به لا يلمنون إلا باسمه إلماً عابراً في غير تثبت . ومن هنا يسد الكتاب ثغرة واسعة ، لا يكتفى في سدها بالعرض والتحليل ، ويضيف اليهما ترجمة نص من نصوص « أدورنو » لى نسمع صوته ناطقاً بالعربية .

والدراسة ، بعد ذلك كله ، متميزة بما نحب لامثالها من الأبحاث الجادة أن تتحلى به من دقة في العرض ، ووضوح في التحليل ، حتى يتسنى لها ، وهى تقتحم رأى بعيدة في مجاهل الفكر الغربى ، أن تثمر لنا معرفة صحيحة ، لا أن تحصد فكراً مهوشاً ، ومصطلحات ملتبسة ، يتوهم البسطاء أنها ذات غور لأنهم يتوهمون أن اللطسم الذى يقرأ في حجرة مظلمة أفضل بالضرورة من الطيور التى تحلق في ضوء الشمس الساطعة .

هذا الكتاب إبداع آخر ، ليس قصة ، وليس شعراً ، لكنه يروى منبع القصة ، ومنبع الشعر ، ومنبع كل من أو نقد .

- ٦ -

الجمال . وهو بهذا يؤكد ان التقاء جماعة « نصوص ٩٠ » في حلقة واحدة تضم الادب والنقد معاً إنما يؤول الى صدورنا عن نبع واحد يفيض ماؤه في نهر الادب ، و يفيض كذلك ، على نحو آخر ، في نهر النقد ، هو عناية الإنسليين بأن تكون حياته جميلة ، وبأن يكتشف الجمال في أصلاب الوجود ، وبأن يبدعه فيما يبدع من الحياة .

ونحن ، إذ ننشر للدكتور رمضان بسطاويسى هذه الدراسة التي تقتحم استطيعا « أدورنو » بعد ان اقتحم في عمل اسبق استطيعا « لوكاتش » واقتحم في عمل سابق استطيعا « هيجل » إنما نريد أن نقتحم الآخر الغربى ، وأن نجرده تجريداً من هالات الأسطورة المصطنعة التي لا يطفئها القيدح العصبي ، ولا يثبها المدح البهيور ، وإنما يحوها محواً الدرس الموضوعى الصحيح ، تكتشف معه الذات أنها قادرة على فهم الآخر فهماً صحيحاً ، وتقف منه موقفاً متوازناً سوياً ، بغير رفض مطلق ، أو قبول مطلق .

وإنما نريد قبل ذلك وبعده أن يكبح العقل العربى فوضاه ، وأن يعيد تنظيم رؤيته للعالم ، وأن يصير لخطواته إيقاع منضبط ، ونعلم ان كل بحث جاد هو خطوة على هذه السبيل .

وليكن في هذا الكتاب دعوة للعقل العربى لأن يقيم تصوره للجمال على أساس وثيق من فهم الجمال بوصفه تقظيراً مبدعاً تخانياً صائفاً لخبرة العقل ، وخبرة الروح ، وخبرة الحياة .

نصوص ٩٠

مقدمة

لماذا يتم تقديم فلسفة تيودور أدورنو باللغة العربية الآن ؟ ، وهل هي جزء من تقديم الفكر الغربي كما هو ، دون دراسة نقدية له ، وما هي فلسفته الجمالية ورؤاه الاستيطيقية التي تجعلنا نفرد له كتاباً ؟ ، وهل تقديمه وتحليل فلسفته ، يعنى تبني مقولاته وفلسفته كما هي جرياً وراء السياق الثقافي العربي الذي يجعل من ذاته صدى لهذه الكتابات الغربية ، التي تنتشأ نتيجة لطرح أسئلة مغايرة ، لتلك التي يطرحها الواقع الثقافي العربي ؟

أسئلة كثيرة تطرح نفسها عند تقديم أول كتاب باللغة العربية عن فيلسوف معاصر من مدرسة فرانكفورت التي تميزت بنزعها النقدية للمجتمع ، وللأنظمة السياسية ، ولل فرد . فالنقد - بمفهومه البناء - هو أداتها لتجاوز الحالة الراهنة للإنسان المعاصر ، التي صنعها واقع يعتمد في بنيته الأساسية على « التسلط » في أشكاله النفسية (سيطرة المرء على ذاته) ، وأشكاله السياسية (تراتب السلطة) من مستوياتها الدنيا الى مستوياتها العليا ، ممثلة في أنظمة الحكم والإدارة والتكنوقراط) ، وأشكاله الاقتصادية (الممثلة في سيطرة الشركات متعددة الجنسية ، عابرة القارات لتصدير صورة الحياة الى الأفراد التي تعتمد في إنتاجها على منتجاتها ، ليتسنى لها توزيع إنتاجها الاستهلاكي) هذه الشركات التي تستخدم أدوات الاتصال ، والإقمار الصناعية في تقديم معلومات عن الحياة - في جوانبها المختلفة - التي تتفق مع مفهومها من العالم ، أعادت صياغة القيم لدى الفرد من خلال استخدامها للمعلومات والإلحاح على الفرد من خلال تكنولوجيا الاتصال . الأمر الذي جعل الإنسان المعاصر محاصراً ، لاسيما ذلك الذي يعيش في المدنية المعاصرة ، لأنه كلما قل الاتصال الإعلامي ، كان تأثير هذه الشركات أقل في تصدير مفهوم الحرية الإنسانية ، يتبناه الجزء دون أن يدري ، فلا يفاضل بين صور للحياة المتاحة التي تساعد في إنتاج ذاته على نحو خلاق ، وإنما يختار دون وعي الحياة التي تجعل من غايتها الحصول على المنتجات الاستهلاكية ، فيسيب الإنسان

- ٨ -

- عن طواعية - عبره وجهده لمن يعطى أكثر من المال ، اللازم لشراء هذه المنتجات .. وأصبحت المعاسة مرادفة لعدم ملكية هذه الأدوات ، وبالتالي تضاعلت أسئلة الوجود الملحة ، التي كانت مطروحة على العقل البشرى في القرن التاسع عشر ، والنصف الأول من القرن العشرين ، وأصبحت الأسئلة المثارة ، كيف يمكن الحصول على هذه المنتجات بأقل جهد ، وبأقل وقت ، وتسابقت الشركات في تطوير وتحديث منتجاتها من أجل ضمان ملاحقة الإنسان لهذه الأشكال المبهرة . هذه القسطنطية ، استخدمت العلوم الإنسانية من علم النفس والاجتماع والفلسفة والطب النفسى وغيرها من العلوم كأداة لتنفيذ مخططاتها التسويقي ، الذى يتجاوز سوق بلد واحد الى ثارات بكاملها ، مما أدى الى تراجع الطنابع النقدى والجذرى لهذه العلوم ، لأنه ببساطة يتم الانفاق الاقتصادى على المشروعات البحثية لهذه العلوم من خلال هذه الشركات التى تطلب عمل دراسات وأبحاث نفسية واجتماعية واقتصادية لترويج منتجاتها ، ونتيجة لسيادة المفهوم الوضعى للعلم ، وسيادة التكنولوجيا وهى ايدولوجيا العصر الحاضر ، أصبحت هذه العلوم أدوات فى خدمة التكنولوجيا ، التى يتم تصديرها الى كل البلاد ، لتوفر الوقت والجهد ، وليس من أجل حل مشكلات الإنسان مع البيئة أو أنظمة الحكم ، وحقوق الإنسان ، والأبعاد الروحية للإنسان ، ولم يعد متاحاً نقد النظام الاقتصادى فى المجتمع المعاصر ، أو نقد الحكم ، إلا من خلال المؤسسات المستقلة ، ومن خلال فعالية الفيلسوف أو الباحث الخاصة ، فالنأخ العام للعصر يطبع كل شئ بسماته ، ويدفعه الى الطريق المبيد سلفاً ، لكن نفى هذه الأشكال المعاصرة ، لم يعد متاحاً إلا من خلال الفن ، الذى يخرج بطبيعته عن أسر المجتمع ، وبالتالي فهو - أى الفن - الوجود الأصيل الذى يخرجنا عن دائرة التسلط ، ولا يخضع للهيمنة والسيطرة التى تحكم بآلياتها - العنكبوتية - الحياة المعاصرة .. فالفنان يجعل من الغائب حاضراً فى عمله الفنى ، الغائب من القيم الجمالية والدينية والروحية والخرسية ، التى لم يعد مشروعاً لها البقاء فى منظومة الاستهلاك / الاقتصاد المعاصرة ، ولهذا كان اهتمام ادورنو بالفن ، كامل أخير للخروج من ربقة هذا الأحكام الذى تمارسه أجهزة الاتصال على وعى الإنسان ، وتدفعه الى الدوران فى فلك الاستهلاك ، والحياة التى تخضع لها .. الفن عند ادورنو بهذا المعنى هو جدل سلبى Negative Dialectic ، يهدف الى سلب الطابع المقدسى الذى أضفاه الإنسان على الواقع ، مما يفقده

- ٩ -

حزينة ، فالإنسان المعاصر صنع أوثانه الجديدة ، التي تتمثل في طموحاته المضيئة ، لامتلاك الحياة ، من خلال امتلاك المال ، والاتوات ، والمقتارات ، ولم يعد يبحث عن « المعنى » في الحياة ، أو جوهر الوجود ، الذي يجعله يتواصل مع الكون ، ويتربط عضويًا عبر جسده بالطبيعة ، وأصبح في عرف الطب النفسي - الذي استخدم على نحو مفضل - إن من يخرج من الصيغة العامة للحياة الاستهلاكية ، ويرفضها هو إنسان رافض للحياة ، وغير متكيف ، وتهباً لتصنيف جديد للأمراض النفسية والعقلية ، رغم أنه يدمو لقيم جديدة للحياة ، ويسعى لنفى وتجاوز الحالة الراهنة ، ويدفع ثمن هذا التوتر والقلق على مصيره الشخصي ومصير الإنسانية ، وبدأت شركات الأدوية في إنتاج وترويج مهدئات ، تزيل التوتر والقلق الخلاق ، ليتم تدجين الإنسان بلا رجعة في هذه القيم المعاصرة ، ويصبح الحديث عن الأبعاد الروحية للإنسان نوعاً من التخلف والخرافة ، لأنه حلت محلها هذه المفاهيم ، وأصبح الفن هو المجال الوحيد ، المتاح له رفض هذه الحياة المعاصرة ، وهدم أوثانها ، والسعى لاكتشاف المعنى المظمور وراء هذه القشرة الخارجية .

والمدينة العربية في بلدان العالم العربي متشابهة مع المدينة في الغرب ، لأنها تبنت هذا النمط من الحياة ، الذي يعبر عن نفسه في نمط من العلاقات تتمثل في أوقات العمل واللقاء غير المباشرين أجهزة الاتصال ، وأصبح اللقاء الحى المباشرين مقتداً في زحمة الوقت - وهو يساوى العمر - المشغول بتحقيق المكاسب المادية والمعنوية المباشرة ، ولذلك فليس هنالك مارق كبير بين العواصم في الشرق والغرب ، فكلاهما يمثل مركزاً ، على الأطراف الداخلية التي تتبعه في الناحية السياسية والاقتصادية وصورة الواقع المعاشي ، وبالتالي فنناول مثل هذه القضايا لدى فيلسوف معاصر ، قام في الأساس بتقديم نقده للغرب ، يصلح لتقديم ذات النقد في مجتمعاتنا العربية ، مع ادراك الفروق الجوهرية في الينابيع والجذور الثقافية المختلفة بين هنا ، وهناك ، والتقاط التشابه في آليات التعامل اليومي والاتصال ونظمة التبادل السلمي بين الأفراد .

صحيح أن جذور التبعية بين المدينتين مرتبط بغياب خصوصية الابداع لأشكال الحياة في العمارة ، وإنتاج الأدوات مثلاً ، ونظام الحكم المرتبط بالوعى الثقافى والسياسى ، مما جعل المدينة العربية

- ١٠ -

مرتبطة بالمدينة الغربية في الشكل الخارجى ، مما جعل الإنسان العربى يزداد حدة شعوره بالاغتراب ، بين اختياراته لأشكال حياتية تتناقى مع جذوره الثقافية ، فالمشكلات الداخلية واحدة ، نتيجة لتبنى شكل خارجى واحد . ولهذا فإن الغرب تنبه لخطورة الثقافة الجذرية لجغرافيا الأطراف ، نبداً يقاومها ، ويربط بينها وبين التخلف ، ليصور - لنا - أن مصدر ذلك التخلف هو هذه الثقافات التى ترقد فى الذاكرة ، وهذا ليهدم الهوية ، ويجعل مراكز الاستقطاب واحدة ، من خلال أجهزة الاتصال ، التى تسلب العمر ، ليتراكم الوقت فى لغة أخرى ، وأهتومات أخرى ..

ومع غياب مشروع استراتيجى فى التعليم والتنمية .. فكيف يمكن أن نتصور صورة الأجيال المقبلة ، التى تنمى ملامحها الثقافية ، لتصبح أداة فى خدمة المشروع « الآخر » ، مادام هناك غياب لمشروع « الأنا » فى تصور الحياة ..

إن الأمر لم يقتصر على نقد المجتمع ، أو نظام الحكم ، وإنما نقد العقل ذاته ، وقد بدأت محاولات وضع « العقل » الإنسانى موضع النقد مع كائط ، ثم بلغت أوجهاً فى الفكر المعاصر لدى فلاسفة مدرسة فرانكفورت فى ألمانيا ، وسبقته محاولات جورج لوكاتش فى المجر حين أصدر كتابه « تحطيم العقل » ، ويقصد به العقل الغربى الذى تحول إلى أداة للسيطرة والهيمنة ليس على العالم الثالث بحسب ، وإنما للهيمنة على حركة الإنسان الأوروبى ، وبدلاً من أن تصبح غاية العقل هى الاكتشاف ، والابتكار ، وقراءة الطبيعة ، تحققت حياة المضل ، أصبح العقل أداة فى يد الشركات الاستهلاكية التى تزوج لمنتجاتها وتستخدم وسائل الاتصال فى نزع الطابع التحررى للإنسان ، ليدور فى دائرة جهنمية من المطامع الفردية التى نمتها هذه الأجهزة .. وبالتالي فإن أى نقد للحياة المعاصرة ، وما يكتنفها من سمات ذات طابع تدمرى للإنسان وقيمته الروحية ، كان لابد لهذا النقد أن يمتد للعقل الإنسانى نفسه ، من العقل الأداة ، للعقل التبريرى ، ثم للعقل التواصى ، وهى الصيغة المقترحة للعقل ، إذا أراد أن يسترد دوره فى الحياة الإنسانية بشكل خلاق . ذلك لأن العقل بصورته الراهنة ، تحول إلى أسطورة باردة ، السكل يطيعها ، ومن يخرج عنها ، هو متخلف خارج العصر والتاريخ ، هذا العقل ، الذى لا يهتم باكتشاف الأعماق ، وإنما نبذ التخيل ، واهتم بالكم ،

- ١١ -

وبالتكنولوجيا محاسب ، التى تهتم فى ادراكها للأمور على الاعداد
والمقادير المتصلة والمنفصلة .

وهذا يعنى أن العقل ليس مفهومًا مجردًا ، أو تصورًا واحدًا ، وإنما
هو تعبير عن الوعي التاريخي ، والأيديولوجيا - مصالح المنتجين
والمستهلكين - قد تم صياغته فى صبور مختلفة منذ عصر التنوير ،
والعقل بهذا المعنى ليس بعدًا تاريخيًا محاسب ، وإنما جغرافيًا
أيضًا ، فالعقل لدى كل أمة يعبر عن نفسه فى مؤسسات الاتصال
بين النخبة الحاكمة والجماهير ، فالعقل بهذا المعنى ، ليس تصورًا
خارج التاريخ ، وإنما له آليات وأولويات فى الترتيب ، تميز كل
أمة عن غيرها ، وهذا الترتيب لأولويات العقل ، يجعل الخلاف ينشأ
بين الأمم حول الحدود ، ومفهوم الحدود - هنا - يتسع ليشمل
الحدود السياسية والاجتماعية والعقائدية والمصالح العامة .. ولا يمكن
فهم عقل أى أمة إلا من خلال فهم آليات الترتيب الداخلى لأولوياتها
وإلا ستبدو لنا اللحظات التاريخية والسلوك الحضارى للأمة التى
تختلف هنا ، وكنها ضربًا من الجنون ، ولا نملك التعليل له ..
ولذلك لابد من هذا الفهم الداخلى ، الذى يتيح لنا فهم مشروعها
فى التاريخ ، وغاياتها ، واستخدامها للعقل كأداة ذات أبعاد معرفية
وانطولوجية واجتماعية لتحقيق ذلك ، وقد يحدث أن يستعير عقل
أمة ما أولويات وترتيب عقل أمة أخرى ، فتنشأ ازدواجية ،
واغتراب بين وعيها بالعالم ، وواقعها الذى تعيش فيه ، والعقل
يعبر عن نفسه هنا ، فى المناهج ، لأنها تجسد حركية العقل ،
وصيرورته فى الوجود ، وخين يتبنى الباحث الغربى منهجًا غربيًا ،
تنشأ الفجوة بين المنهج والموضوع المدروس ، بالإضافة لأن المنهج
هو حامل لأبعاد معرفية وإيديولوجية لطبقات اجتماعية حقت وضعا
معينًا فى التاريخ ، ولذلك فالإن تجليات المنهج ، تجعل الباحث يتبنى
- دون وعى - قضايا وموضوعات لم تخطر له على بال ، ويضج
مسئولا عن مواقف لم يصنعها ، بل ويدافع عن ثقافة لا ينتمى إليها .

لهذا كانت هناك أهمية بالغة للنقد الذاتى الذى يجب أن
يمارسه عقل أى أمة ، لأن هذا النقد يتيح للأمة الوجود ، وفهم
موقعها من خريطة العقول المتعاصرة فى الزمان ، المتصارعة فى المصالح ،
وبالتالى فإن الحديث عن حياد العقل وموضوعيته وهم ، يصدره
من يريد أن يصدر إلينا صورة للحياة التى يريد منها أن نعيشها ،

ويثبت الواقع على ماهو عليه ، لضمان استقرار مصالحه ، وإذا تجاوزنا التحليل النظري الى التحليل التطبيقي ، سنجد أن اسرائيل تنتمى للغرب ، لأنها تدور في إطار عقل واحد ، هو العقل الغربي ومصلحه ، وبالتالي فإن آليات التبادل والاحالة متوافقة ، في حين أن العقل العربي حين يغفل هذا الارتباط ، فإنه يغفل جانباً حيوياً من وقائع العقل ، فما يبدو منطقياً لهم ، لا يبدو كذلك بالنسبة للعقل العربي ، لأن الطابع المنطقي لديهم يتحدد في توافق المصالح ، وليس في توافق الفكرة والسلوك وإتساقها مع قيم ما ، والتعارض بين العقل الاسرائيلي والعقل العربي قائم في عدم اعتراف العقل الاسرائيلي الذي ينتمى لكل الأوربي بالمصالح الغربية ، وأولوياتها في عقلنا ، بل ويصدر لنا ترتيبات وأولويات أخرى ، لا نلبث أن نكتنأها .. ونكتنئ مصالحهم ، وبالتالي نجعل من العقل الاسرائيلي في مرتبة أسنى ، تسمح بفرض آلياته الحركية ، فنتحرك كما يريد هو ، وليس وفقاً لما نريد نحن ..

العقل في صيرورته الاجتماعية ، هو وحدة استراتيجية تتضمن التعدد ، والعقل العربي لم يتوصل على المستوى الاقليمي والقومي الى صيغة للتواصل الفعال الداخلي والخارجي ومن ثم نشأت الحيرة والتردد واصبح السلوك العربي لا يمكن التنبؤ به .. لأنه لا تزال الهوية موضعاً متردد بين القمة والقاع ، بينما لا تغيب هذه الهوية لدى عقل الآخر ، الذي يجاهر بصراماته الداخلية ، بينما يخجل العقل العربي أن يخرج الاختلاف من الداخل الى الخارج ، فيسقط صريح العلل النفسية ، فتصبح معوقاته الداخلية أعقد من معوقات الخارج .

هل يمكن القول بأن العقل الانساني واحد ، لكن مصالح العقل مختلفة بحسب الموقع الاجتماعي والجغرافي ، بين الأغنياء والفقراء ، بين الشمال والجنوب ، وإذا كان الحوار بين الشمال والجنوب لم يثمر نتيجة لسيطرة مصالح الأغنياء ، فهل يثمر الحوار بين محتل الأرض ، وصاحب الأرض ، إلا إذا اتاح صاحب الأرض لنفسه أن ينقد عقله ومصلحه ، ومؤسساته التي تعبر عنه ، حتى يتسنى لنفسه أن يحرر عقله من الوعي الشقي التعس ، ويغيد ترتيب أولوياته ، وحين ذاك سيجبر المحتل على تغيير لغة التفاوض ، لأن الهوية والوجود ستصبح موضوعاً للعقل يفرض نفسه ، بدلاً من الصراخ .

لقد تحول العقل الغربى ، كما يظهر فى المؤسسات ، الى عقل بارد ، لم يتح للعقل الدينى أن يوجد ، إلا بوصفه مسئولية فردية ، مسئولية مضمرة لا يطالها القانون بأشكاله الوضعية ، وصار الإنسان مسئولاً عن نفسه ، ولتفرق السفينة ، حتى لو كانت تحمل أطفاله وذويه ، فالمعصر قد اقتلع كل شئ من الجذور ، وصارت صورة العقل الوحيدة المتاحة ، والممكن لها التواجد فى الحياة السياسية هى عقل الثروة ، الذى صار يملك السلطة ، لأنه يملك أدوات الاتصال وأشكالها . . وبالتالي يملك التأثير فى الجماهير ، وتضاعلت كل الجوانب الأخرى بجانب هذا العقل ، ومن أجل هذا يتم تقديم أدورنو باللغة العربية ، لأنه قدم هو وهوركهايمر نقداً لعقل التنوير فى كتابهما المشترك الذى يحمل عنوان : جدل التنوير فى وقت ، تتزايد فيه الدعوة لدينا من أجل التنوير ، وكان الوعى العلمى بقضايا الواقع هو وعى مطلق غير مرتبط بشروط اجتماعية وسياسية واقتصادية ، لكى يتحقق التنوير ، دون أن نعى المفهوم التاريخى لمعنى التنوير ، أن نواجه به التعصب والتخلف والدمجاطيقية فى الفكر والسلوك ، ليس هذا يتطلب فهم معنى التنوير ورؤية شروط تحقيقه ، أم هى عبارات تطلق فى الهواء ، وتتحول لشعارات ، وبالتالي يغيب عنها المضمون الحقيقى ، والتعميق التاريخى لمعنى التنوير فى كل مرحلة ، وهذا هو الذى دعا أدورنو الى تقديم نقده لعقل التنوير ، من أجل نقد العقل الأوروبى نفسه .

وهذا الأمر نجده أيضاً فى الدعوة للحدثة ، المنتشرة فى الفكر النقدى العربى والابداعى ، دون أن ندرك أن الحدثة كمشروع ثقافى مرتبط بالشرعية الدستورية ، وحرية الفرد ، وحق النقد المكثول للجميع ، وبالتالي تصبح الحدثة مضاءً جمالياً له جذور فى الواقع الاجتماعى والسياسى ، ويصبح الخطاب العربى للحدثة مناقضاً لمفهوم الحدثة ذاته ، ويتحول الأمر لشعار مرة أخرى . وأدورنو قد اتخذ موقفاً مناهضاً للفن الذى يدعى الحدثة ، أو يرغبها كشعار ، وهذا يتطلب طرح الاشكالية على نحو نقدى فى اطار الثقافة الغربية ، ومن ثم يمكن الاستفادة منه فى سياق المناقشات الدائرة فى الواقع الثقافى لدينا عن الحدثة وما بعد الحدثة . . فينبغى عدم فصل الحدثة عن المشروع الاجتماعى والسياسى . وهذا للموضوع لنا حديث مستفيض فيه فى كتابنا القادم عن هابرماس الذى أهتم بالخطاب الفلسفى للحدثة .

- ١٤ -

ولهذا فإن تقديم جماليات أدورنو، تكشف لنا عن البعد الآخر في الثقافة الغربية، أو تقدم لنا ثقافة الظل في الغرب، لأن الغرب ليس ثقافة واحدة، وإنما عدة ثقافات متصارعة، وتقديم الفكر الغربي بشكل علمي، يساعدنا في مدم الانسياق وراءه، وإنما يعنى قراءة قضايا الأنا من خلال الآخر.. والفهم النقدي للفلسفة المعاصرة، يعتمد من المعيارية، أو دراسة الآخر من خلال مرجعية الذات، وإنما توصيف الأفكار وتقديمها على نحو يساعد في فهمها وتفسيرها فيما بعد، ولاشك أن هناك تقاسما مشتركاً في معالجة قضايا مشتركة، يمكن الاستفادة منه، فلا يجب أن نقع في التوهم الذي يفترض أن هناك شرقاً وغرباً على نحو عدائى بينهما، فهذا كان وليد مرحلة، تركت جذورها في الفكر الغربي المعاصر، صحيح أن الغرب يمارس تسلطه، نتيجة لأنه الأقوى، فيجعل من ثقافته الاطار المرجعى لفهم وثقنين ثقافة الشرق، وهذا توهم أيضاً من جانب، علماً لا نقع فيه أيضاً، مادامنا نعيبه على الآخر..

والتركيس لفهوم الشرق والغرب يؤدى الى مفاهيم عنصرية، تفترض سيادة طرف على آخر، وتعنى تنبى رؤية الآخر في فهمه للعالم..

الفصل الأول

علم الجمال لدى النظرية النقدية

- العصر الجمالي
- المذيلة واليوتوبيا
- مجال الاستطيقا

لا يمكن تناول نظرية أدورنو الجمالية ، دون تحليل الأفق الجمالي الذي نشأته النظرية النقدية ، بوصفه مجال الحرية المتاح في الحضارة المعاصرة ، حتى تطور الأمر ليصبح الجمالي « Aesthetic » مصدراً رئيسياً من مصادر التحليل الفلسفي للحياة المعاصرة ، ويتعدا من أبعاد التجربة الفلسفية ، لمدى كل فيلسوف من فلاسفة مدرسة فرانكفورت . والبعد الجمالي يمكن أن يكون مخرجاً من الأزمة التي يعيشها الإنسان في الحضارة المعاصرة ، التي تتسم بالهيمنة والتسلط على الفرد ، وتجسدت هذه الهيمنة في الآليات الاجتماعية والاقتصادية الراهنة .

ولن نكرر هنا ، ما نشر متزائراً عن النظرية النقدية وكيف تكونت ؟ ، وما هي أهم أفكارها الفلسفية ، فهناك أحالة في نهاية هذا الفصل للمصادر التي تؤرخ للنظرية النقدية مثل مارتن جباي M. Jay ، وزيمبا P. V. Zima (١) بالإضافة إلى الكتب العربية التي تناولت هذه الظاهرة ، وسبق لي الإشارة إليها في متن بحثي عن الأسس الفلسفية لنظرية أدورنو الجمالية (٢) ، فما يهمنا هنا ، هو تحليل للرؤى الجمالية للنظرية النقدية التي ساهمت في تأسيس نظرية أدورنو الجمالية ، فكثير من أفكار الجمالية هي امتداد لأفكار سابقة لدى والتر بنيامين ، W. Benjamin ، وهربرت ماركيوز H. Marcuse ، وماكس هوركهايمر M. Horkheimer ، وجورج لوكاتش G. Lukacs وغيرهم من الفلاسفة الذين تخاوروا مع النظرية النقدية ، كما كانت الآراء الفلسفية للنظرية الجمالية رد فعل لما هو مطروح في الساحة الثقافية . فلا يمكن إنكار أثر لوكاتش على النظرية النقدية بشكل ختام ، والنظرية الجمالية لدى أدورنو بشكل خاص حتى إن أدورنو يتخذ نفس الموقف الذي اتخذه لوكاتش من الحداثة (٣) ويتبنى نفس الأسباب الفلسفية والاجتماعية أيضاً التي جعلته يتخذ موقفاً برفض شكلاً من أشكال الحداثة في الفن .

فهذا الفصل أشبه ما يكون بتحليل للعصر الجمالي ، الذي تمت فيه أفكار أدورنو ، وثأثر بها وأثر فيها . . وتداخلت معها رؤاه سواء بالسلب أو الإيجاب .

١- العصر الجمالى :

واهم ما يميز هذا القرن فى الفكر الفلسفى اهتمامه بالبعد الجمالى فى التجسرية الانسانية المعاصرة ، بوصفه انقلاً جديداً للانسان ، وتنوعت الاتجاهات الجمالية على نحو غير مسبوق فى الفكر الفلسفى ، فلم يعد البعد الجمالى احد ابعاد التجربة الفلسفية للمفكر ، وثأتى فى ذيل اهتماماته كتطبيق لمنهج العلم فى مجال الفن والخبرة الجمالية ، وانما نجد بعض المفكرين يصبغون فلسفتهم كلها بصبغة جمالية ، وظهرت صورة الفيلسوف المشارك فى الحياة الثقافية لمجتمعه ، ناقداً او محمداً للأعمال الفنية والادبية ، ونجد هذا لدى مارتين هيدجر ، وجورج لوكاتش ، وكروثشه وديوى وغيرهم من الفلاسفة المعاصرين على اختلاف اتجاهاتهم ... ولذلك فإن اهتمام ادورنو بالنظرية الجمالية هو تعبير عن المناخ العلم ، وروج العصر الذى ترى فى الفن خلاصاً من أسر النظام الاجتماعى والسياسى الذى لم يعد يحقق آمال الانسان فى حياة سوية تلبى حاجاته الروحية والعقلية والوجدانية . . ماذا كانت الفترة من نهاية القرن التاسع عشر والربع الاول من القرن العشرين ، نطلق عليها عصر الايديولوجيا (٤) ، التى كانت سائدة فى كتابات المفكرين ، كأداة لتحليل والنقد ، فإن العصر الجمالى هو الصورة التى حلت محل الايديولوجيا ، التى انتهت عصرها ، وصارت نوعاً من التفكير التبسيطى الذى يختزل علاقات الموضوع المدروس فى عناصر محددة ، ويقوم على افتراض مسبق . وهذا ما حاولت مدرسة فرانكفورت تجنبه وتوجيه النقد إليه (٥) .

ولابد أن نشير الى الاتجاهات الجمالية فى القرن العشرين ، التى خلقت مناخاً عاماً يمكن أن نطلق عليه العصر الجمالى .

ولا يمكن اختصار جهاليات القرن العشرين وتصنيفها فى عدة اتجاهات محددة ، لأن تعدد وجهات النظر وتعقدها يجعل من الصعب أن نحدد قائمة واضحة يعلم الجمال فى القرن العشرين ، وهذا مرتبط بتحليل الاتجاهات الفلسفية المعاصرة التى تندرج تحتها هذه الرؤى الجمالية . لكن يمكن أن نحدد اتجاهين رئيسيين فى علم

الجمال المعاصر ، الاتجاه الأول يميل نحو دراسة جماليات الشكل الفني باعتبارها العنصر الرئيسي في العمل الفني ، ويطلق على هذا الاتجاه « الجمالية العلمية » لأنه يحاول البحث في تقنيات الشكل والتكنيك والاسلوب ، والادوات الوسيطة في الفن ، مثل اللغة ، ويمكن تمييز داخل كتل اهتمام بعنصر من العناصر السابقة اتجاها متميزا ، مثل « السيميوطيقا » التي تحلل الظاهرة الفنية باعتبارها نظاما من العلامات ، يعبر عن الأفكار ومن مؤسسه بيرس ودى سوسنير . وهذه الاتجاهات اللغوية تؤكد وجودها بعد تطور علم اللغة بشدة يتيح استحداث أدوات جديدة لباحث البنية اللغوية ، تمكنه من تحليل الظاهرة الجمالية في الأدب .

أما الاتجاه الثاني فنجدته يتمثل في الميل نحو الذاتية في تفسير مشكلات العمل الفني ، وهي التي تستلهم أعمال كباتش وشيلنج وشوبنهاور في تفسير العمل الفني .

والى جانب هذين الاتجاهين الأساسيين تتفرع اتجاهات كثيرة ، منها علم الاجتماع الجمالي ، الذي يرجع علم الجمال كعلم وضعت الى مختلف العلوم الانسانية ، ويمكنه من استخدام مناهجها ، دون أن يخضع خضوعا كاملا لأى منها ، ولتلقى في هذا الاتجاه البنيوية التي تريد أن تكون نموذجاً محتملاً للعلوم الانسانية ، من خلال دراستها لتكوين البنية ، وتعالى بعض الاتجاهات المعاصرة الى الحد الذي تعتبر المبدع في بعض أشكال الفن ، هو عالم الجمال الخاص به ، لأنه هو وحده الذي يستطيع أن يبدأ بأثره الفني ، إذ أن هذا الأثر قد وضعت قواعده بشكل كلي . وبالطبع لا يمكن اغفال اتجاهات جمالية كثيرة مثل فينومينولوجيا علم الجمال التي تهتم بتجربة القارئ أو المتلقى ، وتحاول تفسيرها وفق منهجها (٦) .

وهن الاتجاهات التي قدمت نقداً للفكر الجمالي السابق طوال العصور الماضية ، اتجاه الجمالية الماركسية ، والمقصود به تلك المدارس الفلسفية التي اتخذت من الماركسية إطاراً مرجعياً لها من الناحية المنهجية والمعرفية ، وحاولت تأسيس نظرية جمالية في الماركسية ، لاسيما أن ماركس وانجلز لم يقدموا سوى دراسات محدودة ، وكتابات

تليقة (٧) . وهذا الاتجاه هو الذى جعل هيربرت ماركيز يقدم على دراسته الشهيرة « البعد الجمالى » الذى قدم فيها نقداً للنظرية الجمالية الماركسية ، وسيوف نتناوله بالتفصيل . وتطور الأمر بعد ذلك من خلال هذا النقد لتقديم نظرية جمالية لدى أدورنو ، وتقديم منهجاً لتحليل النصوص الأدبية ، يسمى منهج البنىوية التكوينية أو التوليدية ، أو غلم اجتماع النص الأدبى ..

وهذا الاتجاه حاول أن يقدم منهجاً اجتماعياً فى دراسة الأعمال الفنية ، وهذا لا يعنى إقصاء المجتمع فى دراسة الفن ، ولكن يحاول الإجابة عن مكانة المجتمع من الفن ، وهل من الممكن رد الأعمال الفنية إليه ؟ رغم ما بينهما من اختلاف .. وماهى علاقة الفن بالانثروبولوجيا والمجاعة البشرية واللغة ، والمعلوم الانسانية والنيوتوبيا ؟ هذا هو موضوع كتاب أدورنو « النظرية الجمالية » .

ونقطة البداية فى النظرية الجمالية الماركسية تستند الى جماليات هيجل ، إذ حاول هيجل فى مشروعه الجمالى أن يلم بصيرورة المجتمعات الانسانية ، من خلال تحليل تفاصيل الأدوات والأعمال الفنية التى نتجت من خلال تقسيم العمل ، والحياة اليومية ، وتطور هذا الى ادراك الصلة بين الاشكال الاجتماعية والاشكال الفنية ، وإتضح هذا فى دراسته لفن الرسم الهولندى فى القرن السابع عشر ، فهو يرى أن اشكال الرسم الهولندى تجسد جوهر الحياة التى يعيشها البشر ، وعلاقتهم مع الطبيعة (٨) . وهذا ما توسع فيه جورج لوكانثس فى تحليلاته الفلسفية واعتبر أن الشكل هو العنصر الاجتماعى فى الفن ، وزند آليات البناء الروائى بوصفها تجسيدا لآليات التبادل فى المجتمع ، من خلال تحليله الفلسفى لمفهوم الانعكاس على أساس من فكرة الكلية الهيجلية ، وخلصه بذلك - من التبادل الميكانيكى بين الواقع والفن ، وأتاح للفن حرية فى التقاط الجوهرى ، وانعكاس روح العصر بالسلب أو الايجاب فى العمل الفنى .

لكن الاتجاهات الجمالية تجاوزت هيجل وماركس فى تحليلها للفن ، فكلأهما كان يرى ذروة الفن فى الفن الإغريقى ، وهذا معيار ينتمى للنماضى فى تفسيره لمعنى « القيمة » فى الفن ، ولا يستطيع ادراك العلاقة الجديدة بين الفن المعاصر ، وبين الحياة الحديثة . وهذا

ما نجده لدى بريشت ولوكاتش وجولدلمان ، وولتر بنيامين وهربرت ماركيز أدورنو ، بل إن انجازاتهم الرئيسية قُتلت على أيديهم للتصورات التي قدمها بليخانوف (١٨٥٦ - ١٩١٨) عن الفن ، فهذا النقد السلبي ساعدهم في تقديم أسئلة إيجابية عن الفن وموقعه من الحياة المعاصرة ، وأماقه المختلفة .

فلقد كان بليخانوف يرى في الأدب والفن مرآة للحياة الاجتماعية ، فالنتاج الفني لديه ظواهر أو أفعال ناتجة عن علاقات اجتماعية ، بل ويمكننا نقل النتاج الفني من لغة الفن إلى لغة علم الاجتماع ، وهذا ما نجده لدينا في كثير من التحليلات النقدية والجمالية للأعمال الفنية ، التي تخط بين تفسيرها الأيديولوجي للعقل الفني ، وبين علم الاجتماع الجمالي ، الذي يرى في النص - طبقاً لدارسه المعاصرة - كونه مستقلاً ، أو بنية متجاوزة للواقع .. ولا تحيل إليه ..

ولهذا قدم بليخانوف تمييزاً بين الحكم الجمالي بشكل عام وهدف الفن النفعي للواقع ، وهو متابع لما ركس في هذا لتمييزه بين التقويم الجمالي وقصدية الفن ولكن تروتسكي قدم حجة كلية للفنان ، ولم يربط الفن بالآتي واللحظي ، وانما ربط الفن باستشراف التجارب المستقبلية المتعددة للإنسان ، وبإبداع الفن لصور مختلفة عن تلك التي يحياها المرء في حياته اليومية ، والسبب الذي جعل تروتسكي يقدم رؤية مغايرة للفن ، هو أنه كان يرى أن ديكتاتورية البروليتاريا ليست إلا مرحلة عابرة في تاريخ المجتمع ، يتوصل بعدها إلى صيغة من الديمقراطية ، تمكن كل الاتجاهات من التعبير عن نفسها والمشاركة في الحياة السياسية . ولذلك حاول تروتسكي الدفاع عن حرية الإبداع ضد الاستبداد الفكري الذي حول الماركسية إلى عقيدة دوجماتيكية ، ورفض تبعية الفن للحزب السياسي ، وبين أنه من الجمالة اعتبار الفن الجيد هو الذي يتخذ من العامل موضوعه الوحيد ، أو أن نطلب من الشعراء وصف مدخنة مصنع (٩) .

وبين أنه لا يجب الحكم على النتاج الفني تبعاً لمبادئ الماركسية ، وإنما نحكم على نتاج الإبداع الفني استناداً إلى قوائمه الخاصة أي قوانين الفن .

وهكذا نشأ اتجاهان في الماركسية ، فمنما من تعارض بين التفسير وتقييد الفن ، وقد ظهر هذا التعارض في التطبيق على مختلف احتل المهن الثقافية . فبينما لا يجد عالم الجمال الماركسي صعوبة في تطبيقه لمنهجه على الادب ، فإنه يجد صعوبة بالغة في من الموسيقى ، الذي يجعله كائن في أدنى مرتبة في ترتيب الفنون ، بينما يحتل لدى شوبنهاور أسمى مرتبة في تصنيفه للفنون ، ذلك لأن طبيعة الموسيقى ، البعيدة عن انتاج المعنى الجاهز ، تجعلها تأتي على كيل تفسير سياسي(*) .

وهذه الصعوبة ذاتها يجدها في الفنون البصرية ، مثل السينما ، فكيف يمكن تفسيرها ، دون الوقوف على هذه اللغة البصرية ، التي تتجاوز التعليم الأيديولوجي ، وتصوير الحياة واستنتاج القيمة الاجتماعية ، فاللغة البصرية ، مرتبطة بتقنيات المونتاج ، والمشاهد التشكيلية ، لا يمكن تقييدها بمفهوم مسبق ، والا أخرجت لنا سينما ساذجة ، فالخرج مؤلف موسيقى ، من خلال الصور ، والفنون الأخرى . وكذلك من التصوير ، الذي لا يشتد فيه حضور الموضوع ، على النحو الذي نجده في الآداب التي تعتمد على اللغة ، وهي الأداة الأعم ، والأكثر دقة في التعبير الإنساني ، ولا تستطيع الوسائط المادية الأخرى في الفنون - مثل الجص والرخام ، والمعدن ، واللون والموسيقى - أن تنافسها من هذه الناحية . . . ولذلك فالأعمال الفنية بما فيها الأدب لديها ذلك التأمل في الأشياء المستقلة عن العقل . .

ولهذا فإن العصر الجمالي في النصف الثاني من القرن العشرين ارتبط بفنون يعينها ، ولم يعد مقبولا ، تقديم نظرية جمالية (استيطانية) لجمل الخبرة الفنية ، ومستوياتها ، وإنما لابد أن يكون هذا الحديث متعينا ، بمعنى أن يكون مرتبطا بفن من الفنون . فكان من المؤلف أن يقدم الفكر فلسفة جمالية « لخل » الفنون ، دون أن يراعى الفروق النوعية بينها وطبيعة كل منها وقد ساعد على ذلك المعيار القيمي المطلق الذي كان ينطلق منه

(*) لعل هذا الطابع الخاص للموسيقى ، هو الذي جعل جدانوف يطلب من الموسيقيين أن يتخللوا عن المصورية ، ويهملوا السيمفونيات التي يرى أنها تفتح بابا للمغوض ، وأن يبدعوا أوبرا ، وإغنيات . .

المفكر ، ولم يعد مقبولا ، وبالتالي بدأ يظهر علم الجمال الأدبي ، وعلم جمال السينما ، وعلم جمال التصوير ، والنحت والعمارة ، والموسيقى ، وهكذا ، وتقدم كل استطيعا توصيفا للخبرة الجمالية المرتبطة بهذا الفن في عناصره الثلاث ، الفنان - العمل الفني - المتلقى .

ولكن البعد الذى جعل من الجمالية الماركسية مصدرا من مصادر النظرية - النقدية في رؤاها الجمالية ذلك البعد الجدلى الذى يتمثل في المنهج الذى يقيم علاقة معقدة بين النتاج الفنى والحياة الانسانية ، وتطوير هذه العلاقة في اتجاه يقوم على نقد النظم الشمولية ولعل الحوار الشهير بين بريخت ولوكاتش قد ساهم في تمهيد المناخ لدراسات تتجاوز البعد الواحد في ادراك الظاهرة الجمالية . فليذا كان الفكر الجمالى منذ كانط يقدم تحليلا فلسفيا لنشاط الانسان الجمالى كنشاط متخيل ، فإن الماركسية تقدم هذا أيضا ، لكن الفرق الجوهرى بينهما ان كانط كان يتوقف عند الذات الفردية ، بينما تحلل الماركسية الانتاج الانسانى في سبيل تحسين شروط عالم يبحث عن ايقامه الداخلى ، وتشارك الجمالية الماركسية مع الاتجاهات السابقة في أن الفن ليس استعادة لما سبق أن شاهدناه أو تقليدا أسمى لما سبق أن وجد ، بل خطة رمزية تطل على المستقبل وتكشف بالتالى عن امكانات الانسان المبدعة ، ولكن الماركسية كانت تحاول الكشف عن المعنى أو الدلالة أو المغزى من العمل الفنى ، بينما حاولت الاتجاهات الأخرى توصيف امكانات العمل الفنى وبينان موقعه من مجمل التجربة الانسانية .

ولعل التفاوت الممكن بين التطور الاقتصادى والتطور الثقافى ، هو الذى كشف قصور هذه النظرية ، لأنه يتطوى على امكانية التناقض بين الانسان والفنان ، بمعنى أنه لا يمكن رد العلاقات الى بعد واحد يتمثل في العلاقة بين البناء الفوقى الذى يتأثر بالشروط التى اتاحتها البنية التحتية . وقد استقطاع جورج لوكاتش أن يتجاوز هذه الاشكالية في الجمالية الماركسية ، وذلك حين أعاد صياغة نظرية المضمون ، التى كانت الماركسية توليها أهمية كبيرة ، ورأى وحدة الشكل والمضمون هى التى ينبغى أن تبرز لتجاوز هذه الاشكاليات التى تنم عن وعى زائف ، ينطلق من المجرد ، وليس من الوعى الممكن ، ولهذا يميز

لوكاتش بين الانعكاس العلمى والانعكاس الفنى ، فالأول يقدم صورة تصويرية للواقع ، فى حين يصور الأخير الواقع من خلال الخيلة ، وهذا يعنى أن الفن لا ينشأ اذن عن مجرد ادراك حسى بل عن ادراك حسى وقد صورته الخيلة ، وبالتالي فهو صورة ايمائية ، تعتمد على التمثيل الحكائى وليس التصور (١٠) ، يمكن تصوير جمالى للواقع هو ملى بالانفعالات ، بحيث تصبح الانفعالية عنصرا مؤلفا ضروريا فى التكوين الفنى ، وهذا ما استخدمه أدورنو ايضا فى تحليلاته ، وعمله بالاستعانة بالتحليل النظمى الاجتماعى .

٢- الخيلة واليوتوبيا :

اهتمت النظرية النقدية ، بدراسة الخيال ، وعلاقته بالواقع ، بهدف فهم الانسان من الناحية النفسية والاجتماعية ، وموقع ملكة الخيلة من البناء الانسانى الكلى وطبيعتها ومدى ارتباطها بالواقع ، والانسان فى مجمل انشطته يرتبط بالواقع ، على نحو أو آخر ، غير أن فرويد يشير الى الخيلة باعتبارها القيمة العقلية الوحيدة ، التى لاتزال حرة الى جند بعيد تجرد مبدأ الواقع (١١) ، ولكن الاعتراف بالنشاط الذى يقوم على الخيال بوصفه عملية عقلية لها قوانينها الخاصة ، وتخضع للنظام قيمى خاص ، ليس جديدا فى علم النفس ، وفى الفكر الفلسفى ، فلقبند من سبق لكأنطو فى نقده لملك الحكم ، أن بين الاختلاف بين العقل النظري والعقل العبدى من جهة وملكة الحكم من جهة ثانية ، ولكن أسهام فرويد يتمثل فى ابراز نشوء هذه الصيغة من صيغ الفكر ، واستبعادها لمبدأ الواقع ، فهذه الملكة مهمتها تسخيم التصورات الخيالية التى تسند من لعب الطفل ، كنشاط حر ، وتستمر الى المراحل المتأخرة كحلم يقظة ، ويلقى اعتماده على الموضوعات الواقعية ، ولعل فرويد قد حدد البسط هذا البعد من فلسفة سيلر حول نظريته الجمالية التى تربط بين اللعب كنشاط جمالى وبين الخبرة (١٢) ، والخيلة هى أداة الانسان ضد القمع ، الذى يسيطر على الانسان من خلال الواقع ، الذى يشهد حضوره فى البناء المنطقى العقلى ، ولذلك فإن العلاقات التى يقيمها الخيلة مختلفة عن تلك التى يقيمها النشاط المنطقى ، والتى

يهمه المطابقة بينها وبين الواقع ، بينما تسعى التخيلة للتحرر من أسر العقل المنطقي الذي يخضع لعلاقات الواقع ، ولهذا ترتبط التخيلة بالحلم لأنها تحتفظ ببنية النفس قبل تنظيمها من منظور الواقع ، ويحتفظ بصورة الوحدة بين العنصر والخاص ، فالخيال ، أو المتخيلة (١٢) نشاط إنساني حر ، لأنه لا يهتم بالمردود الذي يعود عليه من جراء نشاطه ، بينما الملكات الأخرى العقلية تتحرك وفقاً لقوانين الواقع ، لأنها مرتبطة بالمردود الذي يعود عليها ، وبالتالي فهي تعمل وفقاً لهذه الغاية ، ولهذا يستخدم الإنسان حواسه ، وغرائزه بشكل قسري ، ويكبت ما لديه من رغبات ، لكي يتسنى له الحصول على المراد الذي يريده من أفعاله ، حتى لو أدى هذا إلى حذف ذاته كفردية معينة ، لها ارتباط بالكل التي تبغى التوحد معه ، ولهذا يدافع التخیل ضد هذا السلوك السائد في حياة الإنسان ، لأنه عملية عقلية مستقلة ، تتمتع بقيمة حقيقية خاصة ، وهي تجاوز الواقع الإنساني المتناقض . . بل إن التخیل يحاول تحقيق هذا التوافق بين الفرد والكل ، بين الرقبة وتحقيقها ، وبين السعادة والمقتل من طريق الحلم اليوتوبي ، الذي قد يستند إلى الزعم ، ولكن حقائق التخیل لا تنحصر إلا إذا تجسدت في أشكال ، والخيال الذي لا يتحول إلى شكل ، بحيث يمكن إدراكه وتفهمه فإنه لا ينتقل إلى مجال الفن لأن الشكل ينقله إلى الموضوعية ، بل يبقى أسيراً للذاتية الضيقة التي لا يمكن فهمها أو إدراكها ، وبالتالي لا يمكن تحقيقها في الواقع ، أو نقلها للفن من خلال التجربة الجمالية للعمل الفني .

فالخيال حين يقدم شكلاً ، فإنه يقدم صورة من منظور الوعي بالواقع التي تتجاوز المكبوت والمقموع ، ويقوم بذلك بوظيفته المعرفية ، وهكذا فإن الخيال يقودنا إلى الاستيعاب . فتعبر وراء الصورة الاستيعابية على الانسجام بين الحس والعقل الخيالي الذي كان قد كبت بواسطة منطق المرادود ، الذي يسيطر على الإنسان ويكبت هذا الجانب من ملكاته . فالفن هو رجوع ما كان مكبوتاً بأجلى صورة ، وليس ذلك على المستوى الفردي فحسب ، ولكن على المستوى التاريخي الجماعي أيضاً ، لأن التخیل الفني يعطى للتذكير اللاشعوري صورة التحرر الذي تمعه قوانين الواقع التي تهتم بالمرادود المادي المباشر .

وقد أوضح أدرنو هذا في كتابه « فلسفة الموسيقى الحديثة » حيث بين أن الفن - تحت سيطرة مبدأ المردود الواقعي - يمارس المؤسسات التجمعية بصورة الإنسان من حيث هو ذات حرة ، ولكن الفن في ظروف اللاحرية لا يستطيع أن يقدم صورة الحرية إلا بوصفها نقيضاً لللاحرية . فالعمل الفني الحقيقي يسمى لنفى استلاب حرية الإنسان ، وذلك عن طريق تأكيد الشكل الاستطقي ، لأن قوانين هذا الشكل تنفى القوانين المضادة للحرية (١٤) .

وليس مهمة الفن نقد الواقع ، وقوانينه ، التى تقوم على مبدأ المردود ، لأنه إذا قام الفن بذلك ، فإن هذه المهمة تحمل - في ذاتها - فشلها الخاص ، ذلك لأن الفن يرتبط بالصورة الجمالية ، وإذا ارتبط بمضمون الواقع ، فإنه حين ذاك يؤكد الواقع ولا ينفيه . فلكي يحقق الفن لنفى الاستلاب واللاحرية ، فإنه ينبغي أن يظهر الملاحرية في الفن ، بوصفها الواقع الذى تم تجاوزه والتحكم فيه ، وهذا التحكم يجعل الواقع يخضع لمعايير جمالية ، أى يخضع لمعايير التخيل الإنسانى ، وبالتالي يحرم الواقع من حضوره المكثف لدى الإنسان كواقع موجود لا يمكن تجاوزه . فالقيمة المشروعة للتخيل الجمالى لا تخص الماضى وحده ، ولكنها تشمل المستقبل أيضاً ، لأن أشكال الحرية والسعادة التى يثيرها الفن ، تهيل إلى تحرير الواقع التاريخى ، فهو فى رفضه قبول التحديدات المفروضة على الحرية ، كاشياء نهائية ، من قبل قوانين الواقع ، تقوم الوظيفة النقدية للتخيل بتقديم عالمها الخاص .

وقد تابع هيربرت ماركيزو آراء أدورنو هذه ، وذكرها فى كتابه أيروس : الحب والحضارة ، فبين أن رفض الفن للواقع ، هو صورة احتجاج على القمع غير الحتمى (١٥) ، ويسمى الفن - عبر صورته وأشكاله الجمالية للكفاح من أجل تحقيق الشكل الاصلى للحرية وهو الحياة بدون قلق ، فالإنسان فى حياته اليومية الواقعية ، يساوره القلق بكل أشكاله وأنواعه على كل جانب من حياته ، والفن هو الوحيد القادر على تحقيق هذه اليوتوبيا ، التى يختفى فيها هذا القلق ، فالمعقل الجمالى ، إذا صنع هذا التعبير ، هو عقل ينفى العقل الذى عبس عن نفسه فى عقلانية مبدأ المردود ، فهو الصورة الوحيدة للعقل التى يتعامل بهنـا الواقع ، وقد انتقل

هذا المبدأ إلى المؤسسات ، واستخدم العقل كأداة لتنفيذ برنامج هذه المؤسسات طبقاً لمبدأ المردود ، وتحول العقل بالتسلي إلى أداة للقمع وكبت الحرية ، فالتقسيم الاجتماعى للعمل يهتم بمدى ما يقدمه هذا التقسيم من نفع للجهاز الانتاجى القائم ، أكثر مما هو لصالح الفرد ، وأصبحت الانتاجية - وهى غاية مبدأ المردود - غاية في ذاتها ، رغم أنها بدات كوسيلة لسد حاجات الانسان ، والتقليل من العوز .

وهذا ليس مرتبطاً بالنظام الرأسمالى محسوب ، وإنما تجده أيضاً فى النظام الاشتراكى أيضاً . . . ولهذا فإن العقل الجمالى يسعى إلى اكتشاف مبدأ جديد للحياة ، خارج مبدأ المردود ، الذى تحول لبنية عقلية للعصر ، جعلت من هوركهايمر وأدورنو يوجهان نقدهما للعقل المعاصر (١٦) ، ويدعوان إلى نقد العقل لذاته ، ليعاود دوره فى السيطرة على الطبيعة والتحكم فى تحويلها إلى محيط طبيعى ملائم لنمو الانسان وإطلاق الطاقات الكامنة فيه ، وتحقيق الحرية ، ولكنه فى عصرنا الراهن تحول العقل إلى أداة مضادة للحرية ، وأصبح أداة فى يد تكنولوجيا انتاج الأدوات ، لتنمية الانتاج والاستهلاك ، تحت وهم تطوير الحضارة الانسانية ، بينما الحضارة الحقيقية ، ليست فى عدد السيارات وأجهزة التلفزيون والطائرات ، فهذا تبرير لتواتر القمع واستمراره ، وهو ما يقوم على مبدأ المردود ، وإنما الحضارة هى تحرر الانسان الاستبطانى والخارجى من سيطرة الأشياء غريزياً وعقلياً ، بحيث يشارك الانسان فى تعديل تقسيم العمل ، وتعديل صورة الحياة اليومية التى يتبناها بحيث يمكن أن يحرر جزءاً من وقت الانسان وطاقته لكى تنطلق ملكاته فى ممارسته حرة خارج مجال العمل الاستلابى .

الآلية التى تسيطر على حياة الانسان المعاصر ، تجعله يدور فى دائرة جهنمية تمتص وقته - وهو كل وجوده - لأنه يساوى عمره - وطاقته فى مجالات مضادة لحيته على المستوى الوجودى والطبيعى ، ودون أن تترك له مساحة لكى تعين هويته . . . وبالتالي فلا يمكن تجاوز مبدأ المردود ، عن طريق التنازل ، وفريد من وقت الفراغ ، ولا عن طريق الوعظ ، والارتفاع بالوجود الانسانى والارتفاع من مستوى معيشته ، فهذه الأفكار تنتمى إلى المجال

- ٢٨ -

الثقافي التابع لهذا المردود ذاته ، وإنما يتم عن طريق إعادة توجيه الصراع على الوجود ، لأن هذا سيتضمن تحويلاً حاسماً لهذه الحركة ، وهذا لن يتأتى إلا بتقيد مبدأ المردود ، واكتشاف صيغ أخرى للحياة عن طريق التخيل ، لأنها تتضمن حرية الرفض ، وهي أداة معرفية لليوتوبيا المعاصرة ، التي تخرج من نطاق العقل القومي النظري والعملية . . وقد نجد هذا في تاريخ الإنسانية في نقدها لكل مرحلة من خلال « أبطال الثقافة » الذين ظلوا عبر التخيل ، يرمزون إلى المواقف والأفعال التي حددها مصير الإنسانية ، ونجد هذا في صورة بروموثيوس ، وديونيزيوس اللذين يرتفعان بالإنسان فوق الزمن .

هذا التحول يتم حين يتحول التعب إلى لعب ، والانتاجية القمعية إلى انتاجية حرة ، وهو التحول الذي ينبغي أن يسبقه الانتصار على الحاجة (الفقر) ، فهذا هو العامل المحدد للحضارة الجديدة التي ينبغي أن ينشدها الإنسان في عالمنا المعاصر ، وهذا يجعل من النظرية النقدية مستفيدة من الأساس الماركسي لنقد المجتمع الرأسمالي ، لكن أدورنو يعمق هذا ، ويقدم نقداً للمجتمع الاشتراكي أيضاً . وحين نقل الجمالية من المجال الاجتماعي إلى أفق أوسع ، وهو المجال الثقافي ، أبرز علاقة الفن بأدوات الاتصال ، وأشكال السلطة في المجتمع .

- مجال الاستطيقا :

(تأسيس الاستطيقا كعلم مستقل يعارض سيادة العقل القمعية)

إن الاستطيقا تنقد حريتها حين تدعى لذاتها وظيفة واقعية ذات تأثير في حل مشكلات الواقع بشكل مباشر ، فالاستطيقا تحاول عن طريق الأشكال الجمالية أن تتجاوز واقع المجتمع ، وتجسد عالماً خراً . وبالتالي فإن مجال الاستطيقا ليس معياراً لصحة أي مبدأ في واقع ما ، وهي كالتخيل - لا واقعي - في ماهيته ، ولكن يسارع البعض إلى القول بأن الاستطيقا يمكن أن تلعب دوراً في الحياة ، عن طريق الاعلاء والزخرف الثقافي ، أو باعتبارها أهواء شخصية ، فالوجود الجمالي بهذا المعنى أقل مرتبة أمام محكمة العقل

النظري والعملي ، ولكن هذا التصور تابع للمتمع الثقافي ، الذي يريد أن يسوق كل شيء وفقاً لبدا المردود ، بحيث يكون داخل البناء وليس خارجه .

ولهذا لابد علينا أن نحدد الدلالة الأصلية لدور الاستطيقا في تاريخ الفكر الفلسفي ، ليتسنى لنا ادراك الدور الذي قامت به النظرية النقدية في مجال الاستطيقا (١٧) .

وتستند النظرية النقدية في تحليلاتها لمجال الميتافيزيقا الى فلسفة كانط الذي وجد في الاستطيقا ملكة ثالثة تقيم وسائط العلاقات بين العقل النظري والعقل العملي ، بمعنى أنها تقدم حنذاً أوسط بين مجال الطبيعة ومجال الخيرية رغم أنه يخلط بين الدلالة الأصلية لكلمة الاستطيقا التي تنتمي الى الحواس ، وبين تطبيقه الجديد ، الذي ينتمي الى الجمال خاصة في مجال الفن ، وفي كتاب (نقد ملكة الحكم) لا يظهر مجال الاستطيقا ، إلا بوصفه الملكة الثالثة للفكر ، ولهذا تبدو وظيفة الاستطيقا رمزية ، ويظهر هذا واضحاً في الفقرة رقم (٥٩) من كتابه السابق الذكر ، حيث يرى في الجمال رمزاً للأخلاقية (١٨) ، فالأخلاق لديه هي مجال الحرية التي تتجسد في قوانين تفرضها على ذاتها ، والجمال يرمز الى هذا المجال بقدر ما يبرز بشكل حدسي واقع الحرية . ولهذا فالاستطيقا تشكل لدى كانط مكاناً مركزياً بين الحساسية والأخلاق . وقد أوضح كانط الشروط الواجب توافرها في الاستطيقا المترانستدنتالية ، من خلال تحليله للحساسية ، والفهم ، وعلاقتهما بالانخيل والادراك في كتابه « نقد العقل النظري الخالص » ، كما أوضح الوظيفة الجمالية في « نقد ملكة الحكم » . وقد أبرز هيدجر الدور المركزي للوظيفة الجمالية في مجمل مذهب كانط الاستطيقا بين الحساسية والأخلاق (١٩) .

فالتجربة الأساسية في مجال الاستطيقا هي التجربة الحسية ، ذلك لأن الإدراك الجمالي هو في جوهره حدسي ، وليس تصوريا ، وتقوم طبيعة الحساسية على « بعد الاستقبال » ، بمعنى أن الإدراك الجمالي يحدث نتيجة للأثر الواقع على الحواس من قبل الموضوعات المعطاة ، ولهذا فحين تصور موضوع ما في شكله

الخالص ، هو امر « جميل » لانه من انتاج التخيل . وهو تخيل جماعى مبدع ، ذلك انه ينشئ الجمال فى التركيب الحر الذى يتميز به . وخلال التخيل الجمالى تصنع الحساسية المبادئ الصحيحة بصورة كلية لنظام موضوعى . والمقولتان الاساسيتان المحددتان لهذا النظام ، هما « الجمال غاية فى ذاته » ، « والجمال يبدع قانونه الخاص » وهاتان المقولتان تدلان على جوهر نظام لا قمعى وخاصيتها المشتركة هى تحقيق المتعة الجمالية عن طريق اللعب الحر للملكات المحررة عند الانسان ، وقد أنتزع شيلر من المفهوم الكائنى تصور جديد للحضارة .

فى استطيقا كائنى ، نجد الشكل يحتل موقع الصدارة ، لانه اياً كان الموضوع الجمالى « شيئاً أو حيواناً أو انساناً » فإنه لا يتم الحكم عليه - جمالياً - وفق منفعة ، أو غايته ، وإنما يؤخذ كفاية فى ذاته ، وبالتالي يهتم المبدع بأبعاده الداخلية ، وفق التخيل الجمالى ، يتم تصور « الموضوع الاستطيقى » بوصفه موضوعاً حراً من جميع العلاقات والخصائص التى تربطه بغيره ، أى بوصفه كائناً هو ذاته حرة .

ولهذا تختلف التجربة الجمالية عن تجربة الحياة اليومية كلية ، لأن التجربة اليومية ، تهتم بأى موضوع من زاوية منفعة ، وكوسيلة لقضاء حاجة مباشرة ، وكذلك تختلف التجربة الجمالية عن التجربة العلمية ، المرتبطة بنسق مفاهيمى منسب ، بينما التجربة الجمالية تدفع الموضوع يكشف عن وجوده الحر ، لأنها تعتمد على التخيل ، فتغدو كلاً من الذات والموضوع أحراراً بمعنى جديد ، ويترتب على هذا التفسير الجذرى فى الموقف من الوجود ، صفة جديدة للمتعة الجمالية التى يصنعها الشكل الذى يتكشف الموضوع من خلاله الآن (٢٠) ، ذلك أن شكل الموضوع الجمالى الخالص ، يستندى وحده فى الكثرة ، وتوافقاً بين الحركة والعلاقات التى تعمل حسب قانونه الداخلى الخاص ، فتصبح تجلياً خالصاً ، ويتفق التحليل مع الدلالات الإدراكية لاجتماعية « ادراك العالم من خلال الخواص ، التى تعتمد فى بينها على الزمان والمكان » ، وهذا التوافق يقيم انسجاماً بين الملكات العقلية ، وهو نتيجة للانسجام الحر للموضوع الجمالى .

والنظام الجمالى ، أو الانسجام « Harmony » يحدث نتيجة

للنظام الذى يحكم لعب التخيل ، والقوانين التى ينتظم من خلالها الموضوع الجمالى هى ذاتها حرة ، لأنها ليست مفروضة من أعلى ، وهى غير مرغمة على تحقيق أهداف معينة ، وهى بالتالى الشكل الخالص للوجود ذاته ، ولهذا فإن التطابق مع القانون الجمالى يربط بين الطبيعة والحرية ، اللذة والأخلاق .

وهكذا يتبين لنا أن النظرية النقدية استندت الى فلسفة كانت ، التى تقوم فى بنيتها الجوهرية على نقد التفكير الفلسفى وتأسيس رؤى جديدة ، وهذا (النقد) هو قاسم مشترك بينهما . . وقد حاول فلاسفة مدرسة فرانكفورت دفع محاولة كانت الى أقصى مدى ممكن فى نقد المبدأ الذى تقوم عليه الحضارة المعاصرة ، وهو مبدأ الردود ، وقد ربطوا هذا بالجمالى ، حين تبنوا مفهوم كانت عن مجال الاستطيقا بوصفها الوسط الذى تلتقى فيه انحواس بملكة الفهم ، ويتحقق هذا التوسط عن طريق التخيل ، وبذلك يظهر السعى الفلسفى لايجاد وسيط فى المجال الجمالى بين الحساسية والعقل ، بوصفه الطريق نحو اعادة التوافق بين الوجود الانسانى والمحيط الطبيعى والاجتماعى المنفصلين عن طريق مبدأ الواقع القمى .

ويتضمن التوافق الجمالى تعزيز الحساسية الجمالية لأنها تعارض ظفان العقل .

ومد حاول فريدريك شيللر فى كتابه « رسائل حول التربية الجمالية للانسان » (١٧٩٥) ، الذى كتبه تحت تأثير كتاب « نقد ملكة الحكم » لكانط ، الى البحث عن مبدأ جديد للحضارة ، يستند الى القوة التحريرية للوظيفة الجمالية (٢١) .

وساهم شيللر فى تأكيد استقلال هذا العلم « الاستطيقا » الذى يصور الموضوعات دون أن تكون حاضرة ، وإنما يتخيلها ، ولم تكن هناك ثمة استطيقا ينظر اليها كعلم يتعلق بالخبرة الحسية ، يقف نداء للمنطق بوصفه علماً للفهم التصورى ، ولكن منذ جوالى القرن الثامن عشر ، ظهرت الاستطيقا بوصفها نهجاً فلسفياً جديداً ، لنظرية الجمال والفن ، ويعتبر الكسندر باو مجارتن A, Baumagraten أول من عرف اللفظ فى استخدامه المعاصر ، ولكنه تغيرت دلالاته من الاتصال بالحواس فحسب الى الاتصال بالجمال والفن .

- ٣٢ -

والتاريخ الفلسفى لكلمة الاستطيقا يبين - من منظور مدرسة فرانكفورت - المعالجة التفسيرية التى تلقاها التجربة الحسية ، وتنسحب أيضاً على التجربة الجسدية ، ولهذا فإن تأسيس الاستطيقا - بهذا المعنى الجديد - كعلم مستقل - فى هذا التاريخ ، هو معارضة لسيادة العقل التصورى القمصى . وقد حاول فلاسفة النظرية النقدية إبراز المكانة المركزية التى تشغلها الوظيفة الجمالية ، وجعلها مقبولة وجودية ، وذلك بالاستناد الى طابعها الحسى ، ومعارضة ما يلحق بها من تشويه ، نتيجة النظر إليها من خلال مبادئ الواقع .

ولهذا يقول هربرت ماركيوز :

« إن النهج الجمالى يقيم نظام الحساسية باعتباره مناقضاً لنظام العقل . وإنه فى ادخال هذا المفهوم الى فلسفة الحضارة ، فإنه يتجه الى تحرير الحواس ، والتى بدلا من أن تدمر الحضارة ، فإنها تقدم لها قاعدة اشد احكاماً وتزيد الى حد بعيد من إمكاناتها » (٢٢) .

فما تدركه الحساسية ، أو ما يمكن لها ان تدركه ، باعتباره حقيقيا ، تدركه على هذا النحو ، حتى حين يراه العقل ليس حقيقيا ، وعلى هذا فإن مبادئ وحقائق الحساسية تؤلف مضمون الاستطيقا . وهدف الاستطيقا هو بلوغ كمال الادراك الحسى ، وهذا الكمال هو الجمال ، وهنا تكون الخطوة قد اتجزت فى تحويل الاستطيقا من علم للخبرة الحسية الى علم الفن ، ومن نظام للحساسية الى نظام للفن . وعلى قدر ما تقبلت الفلسفة قديم مبدأ الواقع فإنها تبتعد عن الفن ، لأنه يتطلع الى حساسية خرة من سيطرة العقل ، وحقيقة الفن تقوم على تحرير الحواس باعادة توافقها مع العقل . . وهذا ما حاول هيجل معالجته فى نظرية الفن لديه ، ففى الفن ، تمتلك المادة حريتها ، وتلتقى بكل ما هو طبيعى وحسى بحيث يعبر عن كل حركات المزوج .

وفى مجال الاستطيقا يتم الاعتراف بحقيقة ذات معايير مختلفة تماما ، من الواقع الذى يخضع لمبدأ المردود ، حتى لو بدت هذه الحقيقة لا واقعية ، لكن هذا الاعتراف لا يتم الا من خلال الاصل

الحصى (المكبوت طوال التاريخ) ، واللذة التي تعبر من نفسها في الشكل الجمالي الخالص ، وهذا التوافق بين الحواس والشكل يتلم من خلال التخيل ، الذي يتحول لواقعة وجودية ، يعبرالى الانسان ونفى الواقع الذي يعيشه الانسان بالعناصر المستدود الى دوائر العقل الرقيق ومهنته الجزئية ، التي تجعل منه ظلا باهتا لخبرته ومهنته ، ونفى عنه الطابع الانساني . والانسان يعتنق على غريزة الشكل لذيه في انشاء الحضارة المعاصرة ، وهي غريزة خيرة ، تعتمد على اللعب ، بمعنى النشاط الذي لا ينفى عن ورائه منفعة مباشرة ، لان مقصده هو الجمال ، وهذبه هي الحرية .

وقد استمدت النظرية النفسية من تحليل شيلر لهذا المفهوم (اللعب) ، رغم انه كان يقصد حل مشاكل سياسية تفرض قضيتها ، وتحريز الانسان من شروط الوجود الانسانية ، وذلك عن طريق غريزة اللعب ، وهي ليست لعبت بشئ من الاعياء بل تجاوز الحاجة والتهر الخارجى ، وتجريد الوجود من الخوف والقلق . . ولكن التحرر تجاه الواقع لدى شيلر ليس سوى حرية متعالية ، او حرية داخلية ، وتفيد اوضح شيلر هذا في تفوقته بين الشاعرين العاطفين والمثاليين الساذج ، ولذلك فهو يلج على هذه الحرية الداخلية ، بمعنى ان يكون الانسان حراً في ان يلعب بغير مكناته وممكناته الخاصة ، من خلال التربية الجمالية . . . التي تعلمه الحرية مع ممكنات الطبيعة ، ولذلك فلان عالمه هو عالم الظواهر ، اى عالم الحواس التي تخضع لبنية المكان والزمان . والنظام الذى ينشده الانسان من خلال التربية الجمالية هو نظام الجمال عن طريق التخيل . . . (٢٣) .

وإذا ما أصبحت غريزة اللعب مبدأ الحضارة ، فإنها يتحول الواقع تمايلاً ، ولئن يعيش الانسان في الطبيعة بوهله فيسيطر على الانسان كما في المجتمع البدائي ، ولا بوصفه مسيطراً عليه من قبل الانسان كما في حضارة اليوم ، ولكن يستمدوا الطبيعة والعالم الموضوعى بوصفها موضوعين للتأمل ، وتتطور الطبيعة من اشتغال الانسان لها على نحو مبدع ، وتكشف الشئ عن قنى صورها ، وبالتالي مستضع التجربة الجمالية خدماً للانتاجية لا لسلطانية التي تخول الانسان الى اداة للسك والتهيب .

هوامش الفصل الأول :

- 1 - Jay, M. : The Dialectical Imagination - A history of the Frank
Fort School and the Institute of Social Research, 1923 - 1950
(Boston : Little Brown and Co., 1973)

انظر الفصل الأول والثاني من هذا الكتاب ، حيث قدم المؤلف
دراسية تاريخية ، كيفية نشوء هذه المدرسة ، وأهم إعلامها ،
وأفكارها الرئيسية . والكتاب وثيقة هامة ، لأن ماكس هوركهايمر
قام بتقديمه ، وهو من أبرز مؤسسيها ، وهذا يعنى اعتماده
بما جاء فيه من الناحية الوثائقية ، لاسيما ان كثيرا من أعضاء
المدرسة تشار حولهم علامات استهجان عديدة ، نتيجة لانحدارهم
من أصل يهودى ، رغم تفكيرهم العلماني وانتمايهم للديمقراطية
الإنسانية ، لكن شعورهم بالاضطهاد عميق العداء لديهم ضد
الفاشية .

ويتكون الكتاب من مقدمة وثمانية فصول ، قدم فى الفصل
الأول دراسية عن كيفية نشأة معهد العلوم الاجتماعية فى جامعة
أبرانكورت ، وعرض للسنوات الأولى فى بداية نشيطات المعهد ،
ثم قدم فى الفصل الثانى الأصول التكوينية للنظرية النقدية فى
تاريخ الفكر الفلسفى ، وكيف أنهم استفادوا من تاريخ النقد فى
الفكر الفلسفى لاسيما لدى كانط ، ونيتشه . وفى الفصل
الثالث يقدم المؤلف اجابة على سؤال : كيف استفادوا من
التحليل النفسى فى بحوثهم الاجتماعية والفلسفية ، وفى الفصل
الرابع يقدم تحليلا للدراسات الأولى للمعهد عن السلطة .
وفى الفصل الخامس يعرض لوجهة نظر المعهد لطاهرة
الفاشية ، التى اضطرت أعضاء المعهد الى الهجرة من ألمانيا ،
وفى الفصل السادس يقدم المؤلف فصلا هاما عن النظرية
الجمالية ونقد ثقافة الجماهير ، أو ثقافة رجل الشارع ،
Mass Culture . وفى الفصل السابع يبرز المؤلف نزول
أعضاء المعهد للعمل الميدانى لاختبار تجلياتهم النظرية - ابتداء
من عام ١٩٢٤ ، وفى الفصل الثامن : نحو فلسفة للتاريخ ،
نقد التنوير . وكما هو واضح من استعراض عناوين الكتاب ،

فهو هام للغاية ، ولا سيما ان منه بيلوجرافية وافية لعمال
مدرسة فرانكفورت ، وما كتب عنهم .

- بيير زيبا : النقد الاجتماعي لنحو هيلم . اجتماع للنص الأدبي .
ترجمة : عايدة لطفي . مراجعة : د. أمينة رشيد ، د. سيد
البحراوي ، دار الفكر ، الطبعة الاولى - القاهرة ١٩٩١ .

٢ - رمضان بسطاويسي : الاسس الفلسفية لنظرية أدورنو الجمالية .
مجلة الف . الجامعة الأمريكية بالقاهرة ، المجلد العاشر ١٩٩٠
من ١١٠ - ١٣٣ . ولم أكرر هذا البحث هنا ، لأن هدفه
كان التعريف وتقديم فكر أدورنو .

٣ - رمضان بسطاويسي : علم الجمال لدى جورج لوكاتش .
الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩١ ، ص ١٦٣
وما بعدها .

٤ - انظر في تفصيل ذلك الدراسة الهامة التي قدمها كارل مانهيم :
الايديولوجيا والطبائعية ، ترجمة د. عبد الجليل الطاهر ، مطبعة
الارشاد - جامعة بغداد ١٩٦٨ ، وكذلك دراسة كارل بوبر :
بؤس الايديولوجيا ، لقد مبدأ الانسلاط في التطور التاريخي ترجمة
عبد الحميد منبره . دار الساقي بيروت ١٩٩٢ .

٥ - هتريبرت ماركينوز : البعد الجمالي نحو نقد النظرية الجمالية
الماركسية ، ترجمة جورج طرابيشي ، دار الطليعة ، بيروت ١٩٨٢
ص ٨ .

٦ - راضي حكيم : فلسفة الفن عند سوران لانجر - دائرة الشؤون
الثقافية ، بغداد ١٩٨٦ ص ١٠٨ .

7 - Dane Laing : The Marxist Theaory of Art, Humanities Press,
New Jersey, 1978 P, 35.

8 - Hegel : Aesthetics : Lectures on Philosophy of fine Art,
Trans by T. M. Knox, Two Volumes, Oxford University
Press, 1975 P, 881 socand Vol,

٩- هنري ارغون : الجبالية الماركسية : ترجمة جهاد نعمان ، منشورات عديدات ، بيروت - سبازيتس ١٩٨٢ ص ٢٥ .

١٠- فيصل دراج : دلالات الغنائية الروائية .

مؤسسة عيال للدراسات والنشر ١٩٩٢ ص ٨٠ .

وانظر له أيضا : الانعكاس والانعكاس الأدبي . مجلة الف ، المبدد الماهر ١٩٩٠ - ص ٣٠ .

١١- تلعب التخيلة دوراً هاماً إلى أقصى حد في البنية العقلية ، فهي تربط أعماق طبقات اللاشعور بأعلى نتائج الشعور بالفن ، والحلم بالواقع ، وهي تخرس نماذج النوع ، والانعكاس الخالدة ، ولكن المكبوتة للذاكرة الفردية والجمعية والصور المكبوتة للحرية . انظر لمزيد من التفاصيل حول العلاقة بين الفرائز الجنسية والتخيل من جهة وبين فرائز الانثا وفعاليات الشعور من جهة ثانية كتاب هيربرت ماركيز : الحب والحضارة ، ترجمة مطاع صفدي ، دار آداب بيروت ١٩٧٠ ص ١٨٥ .

١٢- يرى يونج ان التخيل يتجدد بصورة لا تمايز فيها مع جميع الوظائف العقلية الأخرى . وهو العملية المبدعة التي تصدر عنها الاجوبة على جميع المشكلات التي يمكننا ان نحلها . وهو مصدر جميع الامكانيات التي يؤلف فيها كلاً من العالم الداخلي والعالم الخارجي وحدة حية كجميع المتناقضات النفسية الأخرى ولقد كان التخيل يقيم دائماً جسراً صغيراً ما بين المتطلبات المتعارضة للذات والموضوع وما بين التعبير الخارجي والداخلي .

١٣- اهتمت النظرية النقدية باستطفا مرويد ، وتحليلها ، هذه الاستطفا التي تظهر بشكل واضح لدى سيوزان لانجر في كتابها

Feeling and Form الشعور والشكل (١٩٥٣) .

14 - Adorno : Aesthetic Theory, P, 373.

١٥- هيربرت ماركيز : الحب والحضارة ص ٢١٧ .

16 - Adorno and Horkheimer : Dialectic of enlightenment, P,

- ٣٧ -

- 17 - A, Hofstadter and R, Kuhns : (ed.) : Philosophies of Art and Beauty, The University of Chicago Press, 1976, P, Vix.
- 18 - Kant : Critique of Judgment, Trans -from German by J,H, Bernard, London 1914, Pargraph No, 59.
- ١٩- نويس : النظريات الجمالية لدى كانط ، وهيغل وشوبنهاور ، ترجمة وتعليق وتقديم د. محمد شفيق شيا . منشورات بحسون الثقافية ، بيروت ط ١ ، ١٩٨٥ ص ٣٤ .
- ٢٠- د. أميرة حلمي مطر : مقدمة في علم الجمال . دار الثقافة للنشر والتوزيع ١٩٧٦ ، القاهرة ص ٧٦ - ٧٧ .
- 21 - Friedrich Schiller : On the Aesthetic education of man; in Aseries of letters translated with An introduction by : Reginal d, Senell, New Haven, yale University Press, 1954, P, 97.
- ٢٢- هيربرت ماركيزوز : الحب والحضارة ، ص ٢٢٥ .
- 23 - F, Schiller : on the Aesthetic education, P, 129.

الفصل الثمانى

فلسفة أدورنو النقدية

- جدل التنوير *
- نقد العقل التماثل : نقد فلسفة الهوية *
- نقد الوضعية : نقد العقل الادائى *
- جدليات السلب : العقل والهيمنة *
- موقع النظرية الجمالية من مشروع أدورنو الفلسفى *

ارتبط المشروع الفلسفى لتيودور أدورنو (١) بالمشروع الجمالى ، بل تعد نظريته الجمالية ، تطبيقاً لكثير من رؤاه الفلسفية التى تكونت لديه على مرحلتين ، المرحلة الاولى التى اشترك فيها مع هوركهايمر فى تقديم دراسات تقدم نقداً للفكر الفلسفى ، السابق عليهما والمعاصر لهما ، مما مكنهما بعد ذلك من تقديم الصيغة الفلسفية المقترحة لمدرسة فرانكفورت ، وتبلورت النظرية النقدية كاتجاه فلسفى معاصر ، تقدم نقداً للعقل التماثل ، كما يتمثل فى فلسفة انهوية عند هيجل ، والعقل الاداتى كما يتمثل فى الفلسفة الوضعية ، ونقد أشكال السلطة المعاصرة ، تهيمن على الأفراد والجماعات ، وتكشف عن مراكز الاستقطاب الخفية للتسلط والسيطرة ، وهذه الممارسة النقدية هى التى ساهمت فى انجاز المرحلة الثانية من فلسفة أدورنو التى تقدم فيها كتابه « جدل السلب » ، وساهمت أيضاً فى انجاز المرحلة الثالثة التى تقدم فيها كتابه « النظرية الجمالية » .

ولا يمكن فهم فلسفة أدورنو دون الإشارة الى المفاهيم العامة التى تحكم مدرسة فرانكفورت ، فحين عاد أدورنو الى ألمانيا عام ١٩٥٠ ، تابع العمل العلمى للمدرسة ، وعقد ندوات دراسية عن « هيجل » . وانضم فى ذلك الوقت - يورجين هابرماس الى مساعدى أدورنو ، بالإضافة الى جان بياجيه - وكانت العقود الاولى من تاريخ مدرسة فرانكفورت تحت قيادة هوركهايمر (١٨٩٥ - ١٩٧٣) الذى أبرز الطابع الماركسى الفرويدى فى أعمال المدرسة ، بالإضافة للتوجه النقدى الراديكالى ، ولكن هذا الطرح لم يلزم كل الاعضاء ، فى البحوث والدراسات ، مما ساهم فى خلق تعددية نسبية داخل المدرسة ، وهذا يرجع الى تمايز هوركهايمر وأدورنو ، رغم التقائهما حول مبادئ النظرية النقدية وأهدافها ، فلتقد تحول هوركهايمر من ممثل لاتجاه اجتماعى علمى تقدمى الى ناقد راديكالى للنظم الليبرالية المثقلة بالبيروقراطية ويرى أنها تتجه بالحضارة المعاصرة الى اخفاق ضخم تحت لواء الرأسمالية ، أما أدورنو ، فقد بدأ من حيث انتهى هوركهايمر ، فقد انطلق من الفلسفة التاريخية لغرض الاخفاق الحضارى الغربى ، الذى كان من نتائجه ظواهر مثل العداء لاسامية (٢) ، وينتقد أدورنو هذا المنداء ، لأنه يهودى أولاً ، ولأنه

ينتهى للنخبة اليسارية الألمانية ، التي كانت تلاقى الاضطهاد ثانياً ، ولهذا تحول لطرح تساؤلات ذات طابع وجودي حول فلسفة الهوية أو العقل التماثلي ، واقترب بهذا الفكر من أرستقراطية بلوت (٣) ، وبالتدريج بنيامين ، وقاده هذا إلى نشر عدة دراسات هامة مثل (جدل السلب) و (النظرية الجمالية) . واهتم في كلا الكتابين بطرح تساؤل : هل يمكن اكتشاف « حقيقة موضوعية » في ظل « موضوعية التعمية » أو المغالطة ، التي تمارسها المناهج المعاصرة ، التي تغفل دور الوسائط المادية ، والوظيفية الاجتماعية ، وغير ذلك في مجال الأعمال الفنية ؟ وقد استفاد أدورنو من والتر بنيامين (٤) في تطبيقاته العملية التي تقدمها في أعماله ، وتبنى كثير من أفكاره بهذا الصدد .

وقد حاول أدورنو في كتابه (جدل التنوير Dialectic of Enlightenment) بالاشتراك مع هوركهايمر أن يحدد سمات وخصائص العقل الحديث والمعاصر ، والكتاب يعبر عن صور العقل المختلفة داخل الحضارة الغربية (٥) ، فيهاجم أدورنو أحد أشكال العقل المعاصر - السائدة في أوروبا ، ويميز الصراع الداخلي بين الثقافات الأوروبية ، من طريق مهاجمة التعارض بين الغرب المستنير والمانيا التي تبدو لدى البعض غير مستنيرة ، نتيجة لوصول النازية إلى الحكم ، مما حدا بجورج لوكاتش Lukach إلى تصوير التطور الثقافي الألماني باعتباره تطوراً مستمراً نحو الأسوأ ، لأنه يتم تدمير العقل بصورة تدريجية ، أثناء الحكم النازي ، مما أدى لذيوع هذا الرأي لدى الحلفاء كإداة ضد دول المحور (التي يتزعمها النازي) (٦) وهذا الكتاب - جدل التنوير - قد مكن أدورنو من أدراك جذليات التطور الثقافي الغربي ، على نحو أتاح له رؤية كيان وهيجل بوصفهم مطورين لهذا التاريخ الثقافي ، على عكس ما كان سائداً في تلك الفترة .

ولابد أن نشير إلى أن كلمة الجدل Dialectic في كتابهما : جدل التنوير ، لا تستخدم بالمعنى الهيجلي ، ولكن أدورنو وهوركهايمر يريدان بها لفت الانتباه إلى الجوانب المتباينة للطابع العقلي والتنويري والنقدي في الفكر الفلسفي في عصرنا الراهن . فقد تم الربط بين العقلانية والتقدم ، مما أدى لاتخاذ العقل موجهاً له في كل خطواته ، أملاً في تحقيق التقدم في العلوم الطبيعية ، وللاكتشاف

التكنولوجيا ، فأصبح العقل أداة ، للتحكم في الطبيعة والبشر ، والعلاقات القائمة بينهما لتحقيق هذا التقدم المزموم (٧) .

وقد ربط أدورنو - بشكل تحليلي - بين مختلف أشكال التحكم والسيطرة في العصر الحديث ، مثل سيطرة الإنسان على ذاته ، والتحكم في البشر (عن طريق أجهزة الاتصال) والسيطرة على الطبيعة ، كل هذه عمليات مترابطة ، لأن قدرات وإمكانات التحكم بالطبيعة مصحوبة - في رأيه - بالاضعاف من شدة اهتمام الإنسان بحياته الداخلية والوجدانية والروحية (٨) ومع ذلك يبقى - في النهاية - الدافع الأساسي الذي تنطلق منه كل تصرفات الفرد وهو دافع الحفاظ على الذات . ولكن - وهذه جدلية الخداعة - فإن الذات تنهم هنا بالمعنى البيولوجي البحت ، ولا تنهم في الأقطار المتعدد الأبعاد للإنسان .

— جدل التنوير :

وقد بحث أدورنو وهوركهايمر مصائر العقلانية في عصرنا الراهن ، وإمكاناتها للتحرير ، رغم مشكلاتها الضخمة ، وذلك بتقيد العقل ذاته ، وقد توصلا إلى حكم يتضح من خلال مسألتين :

١ - إن الأسطورة هي صورة من صور تعقيل الواقع ، فمقد أوضحا أن الجماعات البشرية - غيما قبل التاريخ - حاولت التخلص من تحكم الطبيعة والظروف الطبيعية المحيطة بها ، أو تعويض ذلك عن طريق « سجن » الأحداث المهددة للجماعات البشرية في تعبيرات ومضطلحات ، وقد أدى هذا إلى ضياع أو افتقار الوحدة المرئية بين الصورة الظاهرة والمصطلح أو الكلمة المفردة المعبر عنها . وفي الوقت نفسه ، فإن الإنسان الأول القادر على « الاصطلاح » أو التعبير ، اتخذ من الطبيعة موضوعاً ، بأن جعلها أداة أو وسيلة لإغراضه ، ولهذا يرى أدورنو في الأسطورة أداة تشيكل للطبيعة وفقاً لرؤية الإنسان . فالأسطورة هي اضغاث الطنائع العقلية على الطبيعة ، وتنطوي على التنوير لدى الإنسان الأول

٢ - وقد استمر الإنسان المعاصر على نفس منوال الإنسان الأول ، في إضفاء الطابع العقلي على كل الأشياء ، حتى أن العقل المعاصر أو التنويرية المعاصرة تتجه لتكون أسطورة من جديد ، ذلك لأن العقل التنويري تعامل مع هذه الأسطورة (المؤسسة التي تحكم العقل ، وتتخذ أداة لتحقيق مصالحها) فتبنى مفاهيمها ، بدلا من تأملها وتحليلها ونقدها . فبدلا من أن ينقد العقل ذاته ، يتحول لأسطورة ، ويبقى في عملية عقلنة لكل المجالات الحياتية (٩) .

وأصبحت عمليات التقدم الإنساني مرتبطة باستخدام مزيد من القدرة على التحكم والتسلط باستخدام العقل الأداة .

وما يقابله من ارغام للطبيعة ، حتى لو أدى الأمر إلى مزيد من تعقد المشكلات وتعميقها ، وبذلك يصبح العقل التنويري أسطورة .

وينبى أن نؤكد هنا أن جدليات العقل هذه ، لا يمكن الخروج عليها من خلال الجهد الفردى أو الجماعى ، إذ ليس الحل في الخروج على العقل ، والوقوف في اللامعقلانية ، أو إزالة العقل ، بل في مزيد من العقلانية ، أى في أن يتمثل العقل ذاته ، وقد اتفق هزبريت ماركيز وهوركهايمر مع أدورنو في هذا .

وهذا الحل الذى يطرحه أدورنو يجعله يقف في موقف وسط بين العقل المطلق (هيغل) ، والعقل الاجتماعى (ماركس) ، ولكن هذا لا يعنى التوفيق بينهما ، إنما هو إنجاز للشروط المادية التى تنتج الواقع الإنسانى ، فهو يعطى أولوية للحس على العقل ، دون أن يعنى ذلك ضياع اللحظة الجدلية في التفكير الفلسفى المتعقل لتلك العمليات . وقد حاول أدورنو تطبيق هذا المنهج في مجال نظرية الفن ، حين ربط بين مبرويد وماركس في نظريته للموسيقى في دراسته التى ظهرت عام ١٩٣٢ بعنوان : في الموقع الاجتماعى للموسيقى .

وقد بدأ أدورنو أن عملية تكون الفرد المستقل هي عملية تاريخية تقويمية لا يمكن التخلي عنها أو تفويتها ، ولكن ظهور (الفرد الحديث) يعنى صعود الاحتكار ، ولسوغ المجتمع الاستهلاكى للذروة والتدمير الذاتى للثقافة ، مما أدى لفساد الوضعية من جديد على

الذات المستقلة . فالعضور الحديثة أدت الى سيادة العقل الأداة ،
بما يجنيه ذلك من إنتاج جماعى ، وإعدام جماعى ، وقد قباد
هذا الفهم المتشائم لعملية التقدم كبلاد من أدورنو وهوركهايمر وبنيامين
الى التخلي عن مصطلح التقدم الذى يثير مشكلات عديدة فى المجتمع
الشيوعى . الذى افرز التجربة الستالينية ، والمجتمع الامسانى الذى
شهد سقوط الديمقراطية عام ١٩٣٣ ، مما حدا بهم الى اعادة
النظر بالنظرية التاريخية الماركسية ، وتبين الجوانب المظلمة فى
الراسالية والبيروقراطية المعاصرة .

وقد عبر أدورنو عن هذا فى الدراسة التى أعدها عن التسلطية
التي بدأت العصر الحديث (١٠) . لأن مقاومة النزعات اللاعقلانية
فى المجتمع تكون عن طريق مزيد من العقلانية ، لاسيما فى مرحلة النازية
التي حاولت ان تستبدل الصراع الطبقي بالصراع العرقى ، الذى يتطلب
ان يكون الانسان آلياً ، فيصدق ما يطرح ، دون محاولة لنقد
كل أشكال السيطرة ، التى أصبحت تتبدى فى مختلف الأشكال الحياتية
فى العصر الحديث .

ويرى أدورنو ان فلسفة التنوير التى كان هدفها يتمثل فى
تحرير الانسان ، انقلبت من خلال مسار هذه الفلسفة فى العصر
الراهن الى هدف مضاد لذلك تماماً ، إذ كرست العبودية القديمة
للانسان الاول ، الذى كان قابلاً للطبيعة ، فأصبح اليوم قابلاً للمجتمع
المعاصر ، واستمرت بالتالى علاقات القوى المبنية على الخضوع ،
وابعاد الحرية كموضوع فلسفى للنقد الجذرى فى المجتمعات المعاصرة ،
وهكذا يتبين لنا ان أدورنو فى نقده لعصر التنوير لم يكن يقصد
ذلك العصر فى ذاته ، وإنما ليؤصل رؤيته النقدية للمجتمع المعاصر ،
فنتائج التنوير فى الزمن المعاصر ، أدت الى اختفاء دور العقل من
نقد الواقع ، وسلب طابع المعقولة التى يضفيها على الأشياء ،
لأن فلسفة التنوير فى تجلياتها المعاصرة ، وإن ادعت انها تسعى الى
تحرير الانسان من عبودية الخوف والأساطير ، وأدخلت العقل
كصيغة منهجية للتعامل مع الطبيعة والتاريخ ، فإنها فى ظل المجتمع
الراهن ، استسلمت لأساطير من نوع جديد ، مثل أسطورة التكنولوجيا ،
والسلطة ، والتسليخ ، وإنتاج الأدوات وصيغة الكم التى لا تترك أى
مساحة للانسان للانعكاس الذاتى لكى ينتقد المجتمع ، وينتقد نفسه .

إن فلسفة التشوير لم تساعد في انتاج الشروط الاجتماعية التي
تتيح للانسان النقد والتمثيل ، بل اعمدت جدليات التسلب من داخل
المعقل واللغة ، حين سادت الفلسفة الوضعية والتحليلية في صياغة
انفضاليا الراهنة ، فلم يعد للانسان سوى هذا البعد الجزئي
في تعامله مع الاشياء والكلمات ، وحرص على التطابق معها ، دون
أن يقدم رؤية شمولية ، تتجاوز به البعد الواحد للاشياء ، وقد
ساهم لهذا في تحويل اللغة الى مجرد أداة في يد قوى السلطة
ونتيجة لهذا فلابد من تاريخ نقدي لمعقل عصر التنوير (لاسد ان
نشير هنا الى أن مفهوم التشوير لدى أدورنو لا يقتصر على فلسفة
القرن الثامن عشر فقط ، وإنما يشمل ككل فكر يسمى
لتحريض الأفراد والمؤسسات القائمة في المجتمع) وكل نتائج العقل
لها تاريخ ، سواء ما يتصل منها بالعلم ، أو الفلسفة ، ويمكن
تقديم تاريخاً نقدياً لمسار العقل في العلوم الطبيعية ، أو العلوم
الانسانية ، ولكن هنالك تاريخ آخر ، يشير اليه أدورنو هو تاريخ
جدليات الانعكاس الذاتي للعقل ، تاريخ العقل الخاص حين ينقسم
ويزدوج على ذاته ، فنجد العقل الموضوعي الذي يفصل على رصد
نظام العالم داخل نسق له غاية محددة ، وينطوي بالتالي
على بعد معرّف وانبولوجي ورؤية للعالم والناس والعلاقات ،
ونجد أيضاً العقل الذاتي ، الذي يخدم تطلعات الانسانية في ادراكها
لغاياتها وأهدافها ، فالفرد يسعى الى الاحتفاظ بذاته ، وعدم
الذوبان في البعد الجزئي الذي يطبع ككل شيء بشهاته في المجتمع
المعاصر ، والعقل يوفر للانسان شروط المحافظة على هذه الذات ،
التي يكتفى المجتمع بالمحافظة عليها من المناخية البيولوجية فحسب ،
ويتجاهل به عن عمد الأبعاد الداخلية للانسان ، لأنه يريد نفيها . .
ومن ثم ينشأ التعارض بين العقل الموضوعي ، الذي يهدف الى
المنفعة ، ويضع منطقاً لها وبين العقل الذاتي ، الذي يكشف عن
السلطة الرمزية للأشياء والأدوات والعلاقات ويسعى للتغيير . . . ولكن
الغلبة تحققت للعقل الموضوعي ، نتيجة لسيادة منطق القليلة التبادلية
للأفكار وسيادة سلطة الاستهلاك ، مما أدى لانخراط العقل في صيرورة
الانتاج ، وأصبح الفكر خاضعاً لمعايير الصناعة ، ولذلك فتحول
اللغة الى شعار ، مرتبطة بمنظومة خاصة لانتاج الاتصال ، وأصبحت
الفلسفة تابعة ، والانسان يلهث وراء المعلومات والتكنولوجيا ، والاتصال ،
لأنها لغة الغيبر ، وهذه الحالة يطلق عليها أدورنو عقلانية من

نوع خاص ، تهدف الى فكربس لا عقلانية من نوع جديد ، تستهدف سيطرة الانسان على الطبيعة ، وتأسيس نظام اجتماعى وسياسى يسيطر على الانسان ، ولهذا - فى ظل هذا النظام الذى يبدو عقلانياً - تصبح المعرفة سلطة ، فى يد مالكي وسائل السيطرة ، والمعرفة هنا ليست هى المعلومات فحسب ، وإنما هى التقنية والتكنولوجيا التى لا تسعى لخلق مفاهيم وصور وإنما تريد إستغلال عمل الآخرين .. وفيرس التبعية لديهم نحو السلطة السائدة .

ويريد ادورنو لفكر التنوير ، ان يستعيد دوره فى تحرير الانسان من الأساطير الخرافية ، القديمة ، والمعاصرة ، ويدفع الانسان الى مبادرة الفعل الخير التى تساعده فى خلق الشروط التى تنمى طاقاته بمختلف أبعادها ، وتحقيق رغباته .

نقد العقل التماثل « فلسفة الهوية » :

اهتم ادورنو بنقد العقل التماثل ، أو نظرية الهوية ، التى ترى أن هناك تماثلاً بين الذات والموضوع أو تطابق بينهما ، التى أعطىها هيجل مشروعيتهما الفلسفية ، وقد سبق لهوركهايمر أن قدم نقداً لفلسفة هيجل ، فبين أن المثالية الألمانية ، من كانط الى هيجل ، حاولت تصوير « الحقيقة » على أنها وحدة الذات والموضوع ، فالهوية - هى النظام الفلسفى الموحدة للعالم ، وهى البنية المنطقية للميتافيزيقا التى يقدمها هيجل حول هوية الواقع مع العقل - وهذا لكى تكتشف النظرية النقدية للعقلانية فى العالم ، وتذكر لاعقلانية التاريخ ، ورفضها لفلسفة الهوية ، لا يعنى الاعتراف بالنظرة الوضعية المحضة للعالم ، بل هى تنقدها أيضاً ، ولكنها تأسس فلسفى لرفض الأيديولوجيا التى نفترض وجود تماثل وهوية بين الذات والموضوع .

وقد حاول هيربرت ماركيزوز تفسير فلسفة هيجل من خلال فكرة السلب أو النفى ، بدلا من مفهوم الهوية ، وذلك لاقابة مفهوم

الخيطة-الانطولوجي كأساس أصيل-لانطولوجيا هيجل ، ولذلك لم يوجه نقده بشكل مباشر الى العقل التماثلي عند هيجل ، ولم يربطه سمة جوهرية ، على النحو الذي تجسده فكرة النفس في الجدل الهيجلي .

ولكن أدورنتو في كتابه « جدل السلب » يجعل من أهداف كتابه تفويض الماثلة بين الحقيقة والكلية ، فهو يرى أن نظرية الهوية أو التماثل لدى هيجل تفترض وجود ترابط منطقي بين الذات والموضوع ، بينما هناك استقلال نسبي أو لا تماثل بينهما ، فالذات تمتلك لا تناهيا الخاص ، كذلك هناك مناطق لا معقولة في الموضوع بالنسبة للذات ، وبالتالي يقترح أدورنتو منطقاً للتمكك ، بدلا من الترتيب التماثلي ، وذلك من خلال جدل السلب .

ورغم أن جدل السلب يخرج من داخل فلسفة الهوية ويحاول تجاوزه عن طريق السلب أيضا (١١) فالذات الانسانية ليست في حالة تطابق مع الموضوع ، فهي تخالف الموضوع ، حين تخرج عن الواقع ، وتمارس قدرتها على دراسة وهما الخاص ، فالوعي يمكن أن يتخذ من أفكار الأنا موضوعاً للتفكير ، وليس موضوعات الوعي هي الواقع دائما ، وإنما هي لا تماثل وقد استفاد أدورنتو هنا من هيجل ، وهوسرل بشكل خاص ، فلقد استفاد من مفهوم السلب أو النفس في الجدل الهيجلي ، واستخدمه في تفويض نظرية الهوية ، وهذا يعني أن مبدأ « اللاتماثل » قد خرج من داخل الهوية (١٢) ، واستفاد من هوسرل حول علاقة الذات بالموضوع ، وطبيعة هذه العلاقة ، التي تجعل العلاقة تتحرك في صيرورة من مفهوم التماثل الى مفهوم عدم التماثل ، فالواقع يتغير ويتشكل في أشكال عديدة ، والذات تقوم بعملية نفي مستمرة لمفاهيمها عن العالم ، ولهذا فإن غاوية الذات تتمثل في نقد تصوراتها عن الموضوع ، ونقد الموضوع ذاته ، وقد أدى هذا الى تخلص الفكر من وهم ادراك الواقع بكونه كلياً ، لأن هذا يعني تحويل الموضوع أو الواقع الى كتلة كلية صماء ، لكي يتسنى التعامل معها وفق منطق الهوية ، أي الاحالة للذات ، لأنه يتمثل معها ، وبالتالي اغفال الفروق النوعية واللاتماثل بين الذات والموضوع .

ولكن إذا كان أدورنو ، أو النظرية النقدية أيضاً ، يرفض
 فلسفة الهوية ، أو المفاضلة بين الواقعي والعقلي ، فإن هذا لا يعني
 تبني موقف اللاعقلي ، كمناد العقلانية هيكل ، وإنما هو يرى رفض
 العقل ، ينشأ من نقد العقل لذاته ، وحدوده في الواقع والتاريخ ،
 وقد بدأت هذه الفكرة - في تاريخ الفكر الفلسفي - لدى كيركجارد
 الذي أمد أدورنو أطروحته عنه ، الذي قدم نقداً فلسفياً لمفهوم
 الهوية ، والتطابق الذي أقامه هيكل بين الداخلي والخارج والواقعي
 والعقلي ، وقد حاول أدورنو تطوير أفكار كيركجارد في هذا ،
 لكنه في نقده للعقل التماثلي عند هيكل لم يدفعه هذا إلى اتخاذ
 موقف لا عقلاني ، وإنما دفعه هذا المزيد من العقلانية ، والكثف من
 عقلانية مفارقة ، تدرك التهتك والاختلاف ، بدلاً من رده إلى الفسادي
 (وهذا يستدعي الإشارة لمفهوم العقلانية لدى النظرية النقدية بشكل
 عام ، وأدورنو بشكل خاص) [انظر الهامش رقم ١٣] ، وإدراك
 أن العناصر غير التماثلية في الواقع ، وغير المتطابقة مع الذات ، هي
 سلب لمفهومها المثاليات من الواقع ، ونفيها لواقع راسخ متعين في
 ظروف محددة . فأدورنو لم يقع فيما وقع فيه كيركجارد ،
 وإنما تجاوز هذا إلى دائرة أعمق ، تجسيد التماثل ، وهي دائرة
 الجمالية ، التي لا تسمى إلى تصويها ما ينبغي أن يكون ، فيقتنع في
 معيارية أخلاقية ، وإنما بتقديم الخبرة الحسية بها هو موجود
 مباشرة ، بل قدم أدورنو نقداً للحل الذي يقترحه كيركجارد في
 نقده لنظرية الهوية . عند هيكل ، فالبدل الكيركجاردى يقدم حلاً
 ذاتياً ، وبالتالي يمد انتاج المثالية الهيكلية في نوع من انطولوجيا
 الذات العينية . وهذا لا يجعلنا نتجاوز عن الصيرورة الزمانية ،
 ونقتلص النزعة التاريخية إلى إمكانية مجردة للوجود في الزمن . فأدورنو
 لا يعود إلى المفرد كرد فعل للرفضه لتبني الكلي ، كما يفعل
 كيركجارد ، وإنما يركز على فكرة التوسط في المنطق الهيكلية ،
 تقوم بدور جوهرى لسلب الفردى والكلي في تطابقهما المحض ، ذلك لأن
 الموقف عند الفردى هو موقف لا عقلاني ، في مقابل الكلي العقلاني
 الذي يهيمن على كل شيء . وهنا استفاد أدورنو من هوسرل بشكل
 مباشر ، في حل هذه الإشكالية ، من ضرورة عقلنة العقل ، أو نقدنا
 لمفهوم العقل المتشدد الذي يتركز في الكلي كمنهول أولى للمثاليات
 بين الذات والموضوع . وقد ساهمت فلسفة الهيكلية في نقد فلسفة

الهوية أيضاً ، فقد ساهمت في إبراز طابع عقلانية الهوية ، فبينت أن التفكير يقتل الموضوع ، بشكل يكون العقل معه قاتلاً للحياة ، وبينت أن البنيات الموجودة في الأشياء لا تنتج من الذات الانسانية التي تفكر وتراقب ، بل هي موجودة موضوعياً ، ولكن فلسفات الحياة ، تضحى بالعقل الذي يقتل الحياة ، فتصير فلسفة العقلانية ، فتقع في المباشرة ، وهذا ما يرفضه أدورنو أيضاً (١٤) .

فأدورنو ، وهوركهايمر ، ليسا ضد كل عقلانية ، وإنما هما ضد عقلانية الهوية ، التي تفترض ثنائية ، مضرة ، بين الذات والموضوع ، وضد العقلانية التي تتأسس على واحدة « الهوية / الحياة » ، فالنظرية النقدية ضد أحد أشكال العقل ، الذي بدأ بالظهور في تاريخ الفكر الفلسفي على يد ديكارت ، وقسم العالم الى محالين مستقلين ، هما الجوهر المفكر ، والجوهر المتمد ، وحاول الفكر الفلسفي بعد ذلك حل هذه الثنائية عن طريق القول بالتطابق بين الواقعي والعقلاني ، وقد حاول كانت قبل هيجل حل هذه الاشكالية ، بنقد العالم الذي يتأسس على الميتافيزيقا ، الذي عبر عن نفسه في النزعة الوضعية والبرجماتية ، التي حصرت العقل في نطاق ضيق ، وحولته الى مجرد آلة ، وبالتالي كان طبيعياً أن تدافع النظرية النقدية ضد هذا المصير الواقعي الذي حول العقل الى أداة لاحكام مزيد من السيطرة على الإنسان (١٥) .

ونقد العقل لا يعنى نقاد المفاهيم والتصورات النظرية فحسب ، التي تتحول لايدولوجيا لراكز الاستقطاب ، وإنما نقد هذه المفاهيم كما تتبدى في نقد السلطة والمثلة ، ونقد مفهوم الحرية البورجوازي ، ونقد النازية ، والكشف عن آليات السيطرة في الثقافة ، ونقد الدولة الحديثة التي تجسد العقلانية ، هذا الى جانب نقد الفكر الفلسفي ، وتحليل مكونات الحساسية الجمالية .

١- نقد الوضعية :

يجيء نقد أدورنو للوضعية ضمن محاولته الكشف عن الإبعاد الاجتماعية والسياسية للمناهج الفلسفية المعاصرة ، التي استغادت منها

العلوم الإنسانية ، فلعند اختيار أدورنو الوقوف مع فلسفة مارتن هيدجر ضد الوضعية التي تمثل الأنطولوجيا ، وذلك لأنهم سيقنعان فعلا إلى نفس السياق التاريخي ، وهيدجر يزود المعالم التاريخي بأساس أنطولوجي ، من خلال مفهومه عن الفلق الإنساني وفلسفة العقل

ويأتي نقد أدورنو للوضعية كنظام منهجي للمعرفة ، لأنه يشكل سلطة رمزية يرفعها المجتمع المعاصر ، ودور الفلسفة عند أدورنو - هي إعتادة النظر في الوجود والمألوف ، ولا تفصل بين العلوم الاجتماعية والفلسفة ، واختلاف أدورنو مع الوضعية التي يراها هوركهايمر التكنوقراط الفلسفية - ليس اختلافا حول حدود المجالات المعرفية ، أو على موقع العلم في المجتمع المعاصر ، وإنما هو اختلاف جوهري في الفهم لمضاي الواقع والمجتمع والمحدث ، وهو اختلاف بين منطق لا يعزل الظواهر الإنسانية عن مكوناتها الداخلية والخارجية ، وبين منطق مكرس لجعل معرفي واحد ، وأدورنو لا يفصل بين النظرية والممارسة ، بينما الوضعية تضيع منطقها لنظرية العلم ، ولا تتجاوز هذا لمحاولة تاويل الواقع ، ولا تتعامل مع الأسئلة التي تثيرها العلوم الاجتماعية

وقد بين أدورنو في « جدل السلب » أن المجتمع كلية لا يمكن أن يفهم إلا من خلال الفرد ، والفرد يتحدد وتتضح ملامحه من خلال المجتمع ، الذي يتجذر في أعماق الفرد ، وبالتالي فإن الفلسفات الوضعية لا يمكنها أن تدرك عناصر التوتر بين الفرد والمجتمع ، الذي مبر عن نفسه في انهيار العقل وتحوله إلى أسطورة بربرية معاصرة . وبالتالي فهنا نقد الوضعية وفلسفة الهوية هو « نقد الفلسفة » ودورها في الحياة المعاصرة (١٦) .

ومعمل التفكير هو في ضد ذاته سلب ، ومقاومة لكل ما يفرض على الإنسان ، حتى قيل أن يتخذ أي مضمون خاص ، لأنه يعني ضمنا التخلي عن الأيديولوجيا التي تدفع بالتفكير الإنساني نحو التزام معاني وضعية ، في تناول قضايا وإشكاليات الواقع . والتفكير المنطقي الذي ينادي بأنه أدورنو يسعى إلى تجاوز غيظ الخاطر ، وما يفرزه من معطيات ، واستشراف ما وراء هذه الدائرة المسألة .

إيماننا ، الى ما هو خفى ومكبوت ومقبوع ، بفعل مراكز الاستقطاب التى تتخذ من الفكر سلطة رمزية ، وذلك لتجاوز الوضعية ولتنتج الحداثة (١٧) ، ولا يقف الأمر عند الفلسفة الوضعية ، وإنما يتسع ليشمل نقد المادية الجدلية ، وممثلة الإتجاه الوجودى ، فالتفكير الفلسفى لديه هو « سلب » للمفهوم وللأنساق الفلسفية الجاهزة ، وللزمن المعاصر وللعقلانية التى تقترب دائماً بالتكنولوجيا الناجمة عن التوسيع فى استخدام الأدوات ، وللحداثة التى تربط نفسها بصورة المجتمع المعاصرة ، دون أن تتجاوزها ، مفهوم جدل السلب عند أدورنو : هو النقد الذاتى الجذرى للعقلانية المعاصرة التى ترتبط بالتكنولوجيا وأدوات الاتصال .

ونقد أدورنو للوضعية يأتى من تنقيدها بالتجربة الى الحد الذى يجعلها تلتزم بالواقع فى صورته القائمة بالفعل ، دون أن تتطرق الى الإمكانيات التى قد تكون كامنة فى قلب هذا الواقع ، وبالتالي فهى تكرر ما هو قائم ، وعاجزة عن نقل ما هو ممكن الى مستوى الواقع الفعلى .

وقد قدم أدورنو نقده للوضعية فى كتابه جدل السلب فى اجزاء الثانى : جدليات السلب : مفهوم ومقولات ، لنفى الصيغة الوضعية للفكر ، فالسلب لديه هو الوسيلة لاتخاذ موقف إيجابى من العالم المحيط بنا ، وقد ركز أدورنو - فى نقده للوضعية على وضعية القرن التاسع عشر ، والوضعية المعاصرة ، فالوضعية تزيد أن تدرس المجتمع الإنسانى على النحو الذى تدرس به العلوم الطبيعية ، ويبدو هذا الهدف مغرياً لكل من يحرص على تقدم العلوم الإنسانية ، لكن هذا النهج يعبر عن رغبة خفية الى الحيلولة دون وقوع أى تغيير ثورى فى نظام المجتمع ، لأن عالم الطبيعة لا يسمى الى تغيير الظواهر التى يبحثها ، بل يكتفى بتسجيل ما هو موجود أمامه : فالوضعية تزيد للفكر أن يحلل الظواهر الموجودة كأمر واقع ، لا سبيل للاعتراض عليه ، أما محاولات الثورة على هذا الواقع ، أو تغييره من جذوره فتوصف بأنها محاولات غير علمية ، وهو وصف لم يعد غريباً أمام سيطرة النموذج الوحيد للعلم ، فى نظير الفلسفة الوضعية ، وهو نموذج العلم الطبيعى ، فيكشف بذلك عن الجوهر الذى يخفى وراء مظهر الوضعية التى تحتفى بالعلم ،

والتخيل عنصر غائب عن الوضعية ، لأنها تنطلق من الحاضر لحسب ،
وتكوين صورة عن المستقبل لا تستند كلها من الحاضر ، بل من
التخيل ، وهو عنصر لا غنى عنه لأي محاولة تهدف إلى تغيير
الواقع إلى الأفضل . أما الوضعية المنطقية المعاصرة ، وما يرتبط بها
من فلسفات تحليلية لغوية متسعدة ، فهي تركز بدورها على تحقيق
الوضوح للفكر عن طريق الاستخدام الدقيق للالفاظ ، والتحليل
التشريحي للقضايا اللغوية ، وهذا هو هدف وضعية الفيزن التاسع
عشر أيضاً ، لأنه لا بد عند الاهتمام بالمرط بالتخيل اللغوي أن
يوجد حاجز بين الفكر ، وبين الواقع ، ويشير أدورنو عدة أسئلة
حول هدف الدقة والوضوح : « هل الهدف واضح بقواعد التقنين
العقل الانساني ، ولكن يفكر وفق طريقة واحدة ، تعبّر عن قيم
مافي الواقع ؟ » ، وهل الهدف قصير ، مهمة الفلسفة على التخيل
اللغوي ، دون تجاوز هذا المقسم الاثنان لذاته وعوالمه ، ولما رمة
جدليات الانعكاس الذاتي للوعي ، وبالنسبة للفلسفة عند أدورنو ، هي
التي تشير الأسئلة ، حتى لو كانت تلك التي تخلو من الوضوح من أجل
خوض أسئلة عن الحرية الانسانية ، والامكانيات التي يطرأها واقع
المجتمع الانساني في عصر الاستهلاك ، لأن أجولبر الفلسفة النقدية ،
وعدم عزل الفكر عن الواقع ، ولذلك فسر الفلسفة التحليلية لا تعترف
بالعزل أو التجاوز .

- جدل السلب : العقل والهيمنة :

وقد ترتب على نقد أدورنو للفلسفات المعاصرة ، أن يطرح
سؤاله من الصيغة المقترحة حول علاقة الانسان بالواقع (١٨) ، مادام
ينقد فلسفات الهوية والحياة والوطنية ، ورغم أن عقينه أنها قد
سببته في تحديد موقفه فيما بعد ، من خلال هذا التمسك ،
ولو وقت نظرت عند هذا الحد ، لا أصبح موقفه كالتحليل ، الذي
رفض العقلانية ، (التي ترد المعرفة الى العقل) ، ورفض التجريبية
« التي ترى في التجربة مصدر المعرفة » فهو بعيد ضيافة العقلية
على نحو ، يكمل له تجاوز الكانطية ، إذ يرى أنه لا يمكن تقسيم
العقلانية والتجريبية بمعزل من النسق الاجتماعي ، وأن هذا التقسيم ،

٥٤٠ -

كبيان مرتبطاً بتقسيم العمل في المجتمع الإنساني ، مما يكشف عن
دور علمي مزيف بالنسبة للبشر في الحياة الاجتماعية ، وزيف هذا الوعي
يأتي من قبوله لهذا التقسيم .

وبدل الأمر لا يقف عند تأسيس علم اجتماع المعروفة ، أو إبراز
الطابع الاجتماعي للفكر الإنساني ، وتقسيم الأخير وفقاً للوظيفية
الاجتماعية التي يقوم بها ، وإنما يتعمق ، وتجاوز هذا باتخاذ موقف
نقدي ، تجاه المجتمع ، والدولة ، والمؤسسة ، وقد حدد هذا
وظيفة الفكر النقدي في تجاوز التعارض بين الفرد التلقائي والوعي
الإنساني ، وبين العلاقات الناجمة عن صيرورة العمل التي يعتمد عليها البناء
الاجتماعي ، فلا يتعلق الأمر بتخليد الواقع الاجتماعي ، بل بالتفكير في هذا
الواقع اللإنساني الذي يعيشه الفرد ولهذا كان بحث أدورنو عن شكل جديد
من التفكير الفلسفي ، فلا يكفي بأن يلعب الدور الذي يتطلبه المنطق الاجتماعي
القائم ، وهذا يتم من طريق « الفكر التجزيئية » الذي يستوعب
البنى الأنسية للعمل الإنساني ، ويحلل فكرة المنطق الاجتماعي الذي
يوافق العقل ومبدأ العمل الجماعي ، ويستنتج شرعيتها في الكشف عن الوجهة
الخفية أو المضمرة من الواقع (١٨) ، من أجل تغيير كلي للمجتمع ،
وهذا ما يستند منه طاقاتها الخاصة ، ولهذا فالمنهج الفلسفي في
جوهره لدى أدورنو هو معارضة الواقع ، وتمييز الضراعات التي
تكشف عن اغتراب الإنسان وتشويهه ، ولذلك فهي تركز على كشف
هذا التطابق الخادع ، والاهتمام بالوسائل التي تساعدنا في نقد
العقل باستمرار خلال المراحل التاريخية ، والفكرية ، فهو يمزج بين
تاريخي ، وهذا جعل أدورنو يركز على أربع نقاط تميز منهجه
الفلسفي :

١- العقلانية : وهي نقد العقل لذاته دائماً ، من واقع مثالي ،
وهذا لا يتأتى إلا باستيعاد موضوعين هما : الدولة والحزب
لأن الدولة والحزب كلاهما يستخدم العقل الإداري ، ويستلعب
العقلانية في مفهومها الشامل .

٢- السلب : فالفلسفة لديه هي تفكير بالسلب ، وتستند شرعيتها من
سلب الواقع لثباته ، وابتداء انتباهه ، ولهذا السلب نجد
الوظيفة الجوهرية للفلسفة التي تظنح المسئلة دائماً ، تنفي عن

خلالها للتحرر الانساني في كل ابعاده الجسدية والسياسية والاجتماعية والفكرية .

- **الوسائط :** إن نقد المجتمع ، لا يعنى نقد المفاهيم التى يتركز إليها هذا المجتمع فحسب ، وإنما تعنى - أيضاً - نقد الوسائط الثقافية التى تعبر عن صورة الحياة اليومية ، فليس هنالك فصل بين صورة الفكر ووسائطه .

- **المادية :** استفاد أدورنو من الماركسية ، فى تحليل الطابع الاجتماعى للفكر ، وكل فكر هو واقعة تاريخية أيضاً ، ولكنه لا يتف مع الماركسية تماماً ، وإنما يعيد نقدها من الداخل ، وكل واقعة مادية فى الواقع الاجتماعى تشير الى عناصر فكرية أيضاً .

وهذه النقطات تجتمع فى إعادة بناء الموضوعية ذات الطابع النقدى ، من خلال الالتقاء مع الموضوعية الاجتماعية عن طريق العلم ، ومادية التحليل النقدى الذى يقدمه أدورنو هو رد فعل تجاه ميتافيزيقا هيدجر والهيمنة الفلسفية للوجودية الألمانية التى ملها بوبر وياسبرز ، اللذان نقدهما فى جدل السلب ، واستند فى نقده الى أن المنظور الفلسفى للوجودية قد أمسى رؤية أيديولوجية غامضة ، فهى لا تمارس أية فاعلية فى نقد أشكال السلطة فى المجتمع ، فى الوقت الذى تدمى فيه نقد الاغتراب ، ولقد ميتافيزيقا الوجود الانسانى فى شموليته المطلقة . وقد حاول أدورنو تجربة نقد العقل من خلال جدل السلب على أساس أن هيجل قد أكد على أن العقل يمكن أن يفكر ضد ذاته ، دون أن تضيع مكوناته الضابطة لمعاملاته .

ويشكل كتاب « جدليات السلب » حلقة الوصل بين التأسيسين الفلسفى الاجتماعى لفكر أدورنو النقدى ، وبين توجهه نحو علم الجمال فيما بعد ، وفيه تجاوز نقد العقل ، الذى سيطر على أعماله السابقة ، فهو ينتقل من نقد العقل كموضوع للتفكير النقدى الى صيغة عينية وتاريخية تتبع له نقد المجتمع المعاصر ، فالديناميكية التى يتضمنها جدل السلب تتركز على قنطرة أخرى للعقل يسميها أدورنو « بالتفكير الثانى » ، ويقصد بها ذلك النوع من التفكير

الذي يتجاوز القشرة الخارجية للواقع ، لا يسعى لجوهره ، وإنما لكي يقوم بنفى هذا الواقع الذي يستند إلى عقل مستخدم من قبل السلطة التي تقوم باستقطاب الجماهير تحت شعارات ودعاوى ، تروجها باستمرار ، وهذه الآلية الجديدة - التفكير الثاني - تتأصل عند العقل الاستهلاكي بفضل عقل عقلائي يفترزه العقل النقدي ، بمعنى أن العقل يكون مغتربا عن نفسه ، ومتوترا ، بحيث يحتفظ بقدرته على «سلب» الواقع ونقده دون أن يتلم استيغابه ، ودون أن يندرج العقل تحت هيمنة الوعي العبادي الفكري المؤسسات القائمة (١٩) .

ويستعين العقل في خراجه الثانية بالأعمال الفنية ، لكشف واحدة العقل المسيطرة على الواقع ، التي تبدو أنها الصورة الوحيدة للعقل ، لأن الأعمال الفنية تبين من خلال أشكالها الجمالية ، ومنطقها الداخلي ، أن هناك صورة أخرى للعقل ، هو العقل الخيالي الذي لا يندرج تحت السواء العقل الاستهلاكي (٢٠) . ولهذا يتحول تفكير الأعمال الفنية التي اعلم فلسفي ، يكشف عن إمكانات الحرية التي تخرجها الأعمال الفنية ، أوجع السلب في جوهره ، محاولة لتأمين مآزق الموضوع في شبيكة الاستلاب التي يحكمها تيار الواقع ، لأنه رأى العيالكتيك السلب في الاشتقاق القائم بين حيالية التفكير الانطولوجية ، التي تسول القرن من المجتمع المادي وفولتة المؤسسات ، ولهذا تحول التفكير الوجودي إلى فكر إيديولوجي داخل الهيمنة البيئات العقلانية الاستهلاكية (٢١)

وقد أوضح إدورنو أن الفلسفة لا ينبغي أن تعيش في عالمها الخاص ، الذي انقطعت روابطه بعالم الإنسان ، بل أنها ترتبط بممارسة الإنسان العملية وبالوجود المعنى الذي لا يفهم بمعزل عن الملاحظة التاريخية التي يتحقق فيها وعن المجتمع الذي يحدد قدرات الإنسان وإمكاناته . والعناصر السابقة التي أثرنا فيها لا ينبغي أن تقتصر الفلسفة على ما هو عيني ومباشر ، أو تلزم بعالم الواقع على ما هو غليظ ، أنها على عكس ذلك تستخلص من الواقع ما هو ممكن لهية ، وبذلك يمكن القول إنها فلسفة تعترف بالواقع من ناحية ، وترفضه من ناحية أخرى ، ولا بد أن تتسم كل فلسفة نقدية

يقدر من متصر « السلب » هذا ، وليس هناك حد فاصل -
لدي أدورنو - بين الممكن والواقع ، لأن الواقع لا يفهم إلا بالإشارة
إلى وجود هذه الممكنات في الماضي ، واحتمال تحققها في المستقبل ،
ولهذا كان الوجود والممكن متداخلين ، ويستحيل فهم أحدهما بدون
الأخر .

وبالطبع لا يمكن تحليل كتاب أدورنو جذليات السلب هذه ،
والتعرض لكل ما يثيره من قضايا ، فهذا يحتاج إلى عمل مستحيل ،
لأنها أن أدورنو لم يكن يؤسس فيه لتكوين فلسفته الخاصة ،
يقدر ما كان يهدف إلى تأسيس فلسفة للنظرية النقدية التي ينتمى
إليها . فالكتاب محاولة لتقديم تاريخ نقدي للعقل المعاصر ،
وللفلسفة المعاصرة ، وهو مكتوب بطريقة إثارة القضايا ، وتعبيرية
وتائع العقل من الزيف الذي تجلبى به ، فهو ممارسة مزدوجة
للنقد .

والكتاب يتكون من ثلاثة أجزاء ومقدمة : ففي المقدمة التي
تمتد من صفحة ٣ - ٦٠ (في الترجمة الإنجليزية التي صدرت هناك
١٩٧٣ ، وقسمتها آشتون E. B. Ashton) يتناول أدورنو الأسئلة
المطروحة على الفكر الفلسفي حول إمكانية التفكير في عصرنا ، وكيف
تكون نقطة البداية هي جذليات السلب ، وليس كترينس التي نعو
قائم ، وهذا يتطلب شرح طبيعة العلاقة بين الواقع والجدل ،
ويقدم نقداً لهيجل ، ومن خلال هذا النقطة ، يستفيد أدورنو
من هيجل ، وبين أن التوحيد بين العقل والدولة الذي كان يريده
هيجل ، لم يتحقق في التاريخ ، لأن العقل بهزيمة الجدلي الذي
يتجاوز كل حالة زاهنية ، فقد تم استبداله بالعقل الإدلتي ، ولم
تبلغ الفلسفة - التي أصبحت أداة في يد أصحاب السلطة ، مثلها مثل
كثير من العلوم الإنسانية التي فقدت استقلالها ، وأصبحت تابعة
للسلطة ، وتقوم بتبرير أفعالها ، أو أضفاء الطابع العقلي عليها ،
وإذا كانت الفلسفة قد فشلت في الالتزام بوعدها في تغيير الواقع -
في القضاء على الانفصال والاعتراب بين الإنسان والواقع ، من خلال
المؤسسات ، فإنها مدفوعة إلى انتقاد نفسها ، وهذا النقد الذاتي
لفلسفة هو ما تقدمه أدورنو . والفلسفة مطالبة بالتعبير عن هذا

٥٨ -

الفشل ، ونقد الانساق الفلسفية التي تدعى امتلاك الحقيقة ، فالنظرية النقدية تنطلق من اعتبار أساسي يؤكد على أنه ليس هناك فلسفة أو نظرية يمكن أن تمتلك الحقيقة كلها ، وهذا لا يعني أن النظرية النقدية تمتلك الحقيقة ، وإنما تطبق هذا على نفسها أيضاً ، فهي ترى أن هذا الادعاء بامتلاك الحقيقة حالة من حالات الوهم ، فالفلسفة لا تقدم الحقيقة لكنها تساهم في تحرير الإنسان من عناصر الاستقطاب المعاصرة . . ولهذا قدم أدورنو نقده للفلسفة الوجودية والوضعية ، وأعاد صياغة الأسئلة حول التراث والمعرفة ، والأشياء واللغة والتاريخ .

والجزء الأول يتعلق بالانطولوجيا ، وهو يتفرع إلى جزئين ، الأول عن الحاجة الانطولوجية للإنسان المعاصر الذي يطرح أسئلة عن محوى الوجود ، حين يغتنى من التشويق ، ويتسفر بالخيال الواقعية Unsuccessful Realism ، ويدرك أن حاجاته الحقيقية هي التي تشكل جوهر وجوده ، وليست تلك الحاجات الزائفة The wrong need التي يفرسها فيه المجتمع الاستهلاكي المعاصر . . وهذا لمن يتأتى بنقد الانطولوجيا المعاصرة التي لا تهدف إلى تجاوز الوجود كمينا هو ، وهذا ما أوضحه في القسم الثاني من هذا الجزء الكينونة والوجود Being and existence ، لا ينبغي لأحد من تجاوز الأساطير المعاصرة ، وممارسة الشعور بالزمن ونقد انطولوجياتها الذاتية ، وهذا لمن يتأتى إلا بتجاوز البعد الواحد للإنسان .

والجزء الثاني عن جدليات السلب : المفهوم والمقولات .

ولفيه يكشف عن منطق جديد لتفائر الذات الانسانية ، وتوزعيتها بين مختلف أوقات العمل ، ويقدم نقداً لفلسفة الهوسية ، ليبحث عن منطق آخر لتشظى الإنسان وتوزعته ، بدلاً من الوحدة والتطابق التي نقوم باستقاطها على العالم ، ولا ندعنا تكثف عما به من مراكز للاستقطاب .

وفي الجزء الثالث من الكتاب يقدم أدورنو نماذجاً للإشكاليات التي أثارها طيول الكتاب ، فالجزء الأول والثاني اللذان اجتازا

- ٥٩ -

مأثري صفحة من الكتاب بمثابة النقد السلبي للفكر ، والجزء الثالث نقد للتضايي في تعيينها في الواقع والتاريخ ، ولذلك يتخذ العنوان الفرعي له وهو : الحرية .

فيما وراء نقد الانسان الجزئي ، وفيه يقدم دراسة عن العلاقة بين الحرية والمؤسسات الاجتماعية ، ويستخدم التحليل النفسي بوصفه تجسيدا لظواهر مادية تعتمد في النفس الانسانية ، فالمكروبات او السكوت عنه ، هو لا شعور تايي السلطة السائدة التعبير عنه . ويقدم فيه نقداً للفلسفة كانط ، وتحليلاً للخبرة الذاتية للحرية ، وحلل المجتمع المعاصر بوصفه مضادا للفرمة الفردية التي تعبر عن كيان الانسان الداخلي ، وبين صور تجريد الوجود الانساني من الطابع الانساني عن طريق تحليل الوضع الراهن للحرية وارتباطه بمفهوم دولة المؤسسات .

وفي الفرع الثاني من هذا الجزء الذي يتخذ عنواناً له : روح العالم ، والتاريخ الطبيعي ، وهي مناقشة لمناهج الفلسفة الهيكلية في الربط بين التاريخ والميتافيزيقا .

وفي الفرع الثالث من هذا الجزء الثالث يقدم أدورنو تأملات في الميتافيزيقا ، يبين فيه العلاقة بين الميتافيزيقا والثقافة ، وهذا الجزء ربط بين جدليات السلب ، والنظرية الجمالية عند أدورنو من خلال الثقافة .

- موقع النظرية الجمالية من مشروع أدورنو الفلسفي :

يأتي المشروع الجمالي لأدورنو كنتيجة لمشروعة الفلسفي ، فهو في تحليله النقدي للفكر الفلسفي والمؤسسات الاجتماعية والسياسية ، انتقل الى دراسة النتاج الثقافي ، وخلص الى ان الفن « كمنظمة » هو ضرورة على المستوى الأنطولوجي للخروج من أسر « العقل الاداتي » والعقل التماثلي السائد الذي يوحد بين العقل والدولة ، لان الفرد يتخضر ، او يمارس حريته في الفن ، ولهذا حاول أدورنو ان يبنى الفن مستقلاً عن الخيطة الواقعية ، ورفع الى ربط

بين الفن وغيره من المؤسسات ، وبين أن القوانين أو النظريات التي تضع الفن في سياق محدد ، فإنها تقضي عليه ، لأنها تقضي على قدرة الإنسان على التخيل ، لتجاوز الحالة الراهنة للواقع .

فهو قد انتقل « للجمالي » كصيغة للخروج من الدائرة المحكمة حول الإنسان المعاصر ، فهي نقلة فلسفية ، تمثل المرحلة الثالثة من تفكيره ، ففي المرحلة الأولى ، قدم نقداً للفكر الفلسفي ، ومفهوم التنوير ، ومنهزم العقل في الحضارة المعاصرة ، وفي المرحلة الثانية ، قدم منهجه المتمثل في جدل السلب ، وهو متأثر فيه بهيجل ، وهو المنهج الذي صار الدستور الفلسفي للنظرية النقدية ، وفي المرحلة الثالثة ، قدم النظرية الجمالية ، فهو قد انتقل من نقد الفلسفة والاجتماع إلى دراسة الجماليات ، بوصفها تجسيدا ليوثوبيا الفئاج الثقافي في المجتمع المعاصر . والمقصود بالجماليات لديه دراسة انبساط التعبير الجمالي في الفنون المختلفة ، وركز بشكل خاص على الأدب والموسيقى ، وركز أيضاً على تقديم تحليله النقدي لكانه الفن في المجتمعات التي بلغت مرحلة متقدمة من الاستهلاك ، وربط بهذا بين الفئاج الفني ومظاهره ، وبين أجهزة الدعاية والاتصال ، والدور السياسي لأجهزة الاستهلاك الجماهيرية ، التي تعمل على « صناعة ثقافة » ، تصدر من خلالها للإنسان مفهوماً عن الحياة اليومية ، تكون من شروط إنتاجها ، استهلاك أدوات ومفاتيح معنية ، مما يساهم في ترويجها ، وكشف في هذا من حقيقة الثقافة التي يتم صناعتها عبر أجهزة الاتصال من إذاعة وتلفزيون وصحف ، وهم ثقافة مصطنعة ، لا تمثل حاجات البشر الحقيقية ، وإنما هي مثل إنتاج المجتمع الصناعي والتكنولوجي المتقدم ، الذي تغدو الثقافة فيه ثقافة آلية ، تمثل الواضع الصناعي المقترب ، وهي ثقافة تخديرية للجماهير ، لأنها تحاول صياغة وجدان الجماهير في سياق يتفق مع مصالح المؤسسات السائدة ، ولهذا لا تمثل هذه الثقافة المصنعة المحتويات الجذرية لثقافة الجماهيرية ، وإنما تحاول اقتلاع الجذور والينابيع الثقافية التي لا تتفق مع مشروعها الثقافي الذي ينتزع نحو تنمية الاستهلاك ، ولهذا فإن الثقافة المصطنعة تكشف عن مشروع تنموي ، غريب عن حاجات الجماهير ، يحاول اقتناع الجماهير بتبنيه ، وهذا المشروع يخلق ثقافة استهلاكية جماهيرية تعمل على أرضاء حاجات جماعية ، هدرية بعناية ، وهذا مما

نلاحظه في الاعلانات ، التي تروج لمنتجات قد لا يكون الانسان في حاجة اليها ، ولكنها بالالحاح ، تتحول الى جزء من الحياة اليومية ، واستمرار هذه الثقافة يعمل على ترسيخ النظام السائد ، وهيمنة الدولة ومؤسساتها . فالفن كممارسة هو خروج عن الثقافة التي تصنعها أجهزة التسلط والهيمنة ، لأنه لا يرتبط بها على نحو مباشر ، وحين يتداخل معها في علاقة مباشرة ، بحيث يرتبط وجود الفن بها ، فإن الفن كجوهر لفعل التحرر ، يموت ، ويتحول لسلمة استهلاكية ، ويتحول الفن لأداة لتخدير الجماهير ، وتجنينها في صورة معينة ، هذا على النحو الذي تحول فيه العقل الى أداة لتحقيق مزيد من السيطرة على الجماهير ، وهذا يعنى أن أدورنو قد توصل لبرؤاه يصيد الفن من خلال تحليله للثقافة السائدة في المجتمعات المتقدمة ، وحلل طبيعة العلاقة بين الثقافة وأجهزة الإتصال ، ومن خلال نقده للنتاج الثقافي كمعطى فكري .

فأدورنو قد بدأ بنقد الأسس التي يقوم عليها المجتمع المعاصر من خلال نقده للفكر الفلسفي ، ثم أعقبه نقد المجتمع ، والرحلة الثالثة هي نقد مظاهر هذا المجتمع كما يتجسد في النتاج الثقافي ، وبالتالي فإن نظريته للفن هي جزء من نظريته للثقافة ذاتها ، وقد ساعده منهجه السلبي في اكتشاف ثقافة الظل ، وهي الثقافة السلبية ، المضادة لثقافة الاستهلاك ، وهي الثقافة التي ينتجها الفن ، للفن كحل صخور الاغتراب السائدة في الحياة اليومية ، والفن في صورته السلبية تلك هي التي تقوم بفعل التحضر ، هو الفن الوحيد المتاح له الوجود ، بينما الفن الذي يكرس لها هو قائم هو الفن المحكوم عليه بالموت ، لأنه مرتبط بقانون الحياة التي يروج لها أو يعبر عنها ، فينتهي أو « يموت » على حد التعبير الهيجلي . بانتهاء اللحظة التاريخية والاجتماعية والسياسية التي يعبر عنها ، أو يدخل في سياقها ، ولهذا فهو يرى في بعض الأعمال التي تزعم الحداثة ، أنها تؤكد صورة المجتمعات الصناعية ، ولا تسعى لنفيها .

وهذا قد دفع أدورنو الى تحديد طبيعة العلاقة بين الفن والواقع ، ويتخذ موقفاً من الجمالية الماركسية ، التي ترى أن هناك علاقة مباشرة بينهما ، ولهذا ما سوف نتعرض لانه بالتحليل في معرض حديثنا عن النظرية الجمالية لديه ، والمنهج الذي يتخذه أدورنو في تقديم رؤاه الجمالية هو نفس المنهج الذي سبق له استخدامه

٦٢ - ب -

في تقديم أفكاره الفلسفية ، فهو يبدأ بنقد الفكر الجمالي ، ومظاهره وأماقه . .

ولم يظهر المشروع الجمالي لأدورنو بعلم الجمال وطموحه لتكوين نظرية جمالية مرة واحدة ، وإنما نجد بوادر هذا الاهتمام بالمشروع الجمالي منذ كتابه « جدل العقل » الذي درس فيه بعض القضايا الجمالية ، بل استخدم النصوص الأدبية كصور عينية للاغتراب الفكري وإستلاب الوعي في المجتمع المعاصر ، فالنصوص الفنية تكشف - في رأيه - عن الخفى والمكبوت في الثقافة السائدة .

وقد كشف بشكل مبكر عن استخدام سلطة المؤسسات للفن والثقافة وأخطائهما لفعل التصنيع ؛ مما اعتبر دليل على ازدهار الفن ، وظياع استقلاله الذاتي ، واستخدامه كأداة ايديولوجية ، دون أن ينتبه العقل المعاصر للطبيعة التخيلية للفن .

ويتم الانتقال الى الجالية Aesthetics بشكل تدريجي خلال أعمال أدورنو ، ويتضح في مقولة هامة في كتاب « جدل السلب » . وهذه المقولة تبين أن المنطق الداخلي للعمل الفني ، والتكوين الشكلي له يبرهنا على وجود نمط آخر من عقلانية ، يختلف - بشكل كلي - عن النمط الآلي للعقلانية السائدة في المجتمع الاستهلاكي . ويحاول أدورنو من خلال هذه المقولة ، أن يبديد القول الشائع الذي يزعم بنوعوية تكوينية للأعمال الفنية ، لأن الفن صبورة خيالية ، وخلق نسبي موضوعي للفن ، يؤدي الى القضاء عليه ؛ لأنه يضع قوانين مسبقة للفن ، وهذا يؤدي لسوت الفن (٢١) .

ويمتد خط النقد من « جدل السلب » الى « النظرية الجمالية » . فيربط بين الفن والنقد الجذري للمجتمع المعاصر ، فالفن لديه وظيفة نقدية ، تدعو الى تغيير الواقع من خلال خلقه لعالم تخيلى مغاير للواقع ، ومضاد له ، فحين تصبح الحياة اليومية أداة سلب دائم للوعي الانساني ومحاوله ضياعه وفق اتجاه الى تجديد المؤسسات الرسمية ، فيصبح العالم الذي يخلقه العمل الفني محاولة لانتشال الانسان من الوسيط السلبي الذي يجعله يلهث وراءه ، ففى الفن يستعيد العقل قدرته على الحلم وتجاوز

ما هو واقع ، ويتجيه نحو مضامين لا محدودة ، هي مضامين
التخيل والتقدير الجمالي الذي يساعد الإنسان في كشف الهوية
المستتبة للواقع ، ومن ثم يشكل موقفه الفكري الذي ينهل هذه
الهوية (٢٢) .

ولهذا فالمفهوم الفلسفي والجمالي هو الوسيلة الأخيرة الممكنة
لمقاومة الفرد ، والحماية وعيه من الاستلاب ، وينبغي لهذا التعبير
أن يكون متشوقاً ومغالياً على التكنولوجيا الراهنة ، حتى لا يندرج
تحت أشكال الواقع ، وذلك لكي يتمكن للفن وللعمل الفني تأدية
وظائفها النقدية .

وقد قام أدورنو في كتابه « النظرية الجمالية » بتحليل الفن
في العالم الغربي ، ووصل إلى نتيجة مؤداها ، أن الصور والأشكال
الفنية السائدة في العالم الغربي هي أشكال غنية ممزقة لمجتمع
ممزق ، فحضور الأشياء الطاغى في الحياة اليومية ، كسلع لها
السيادة ، ويقوم الإنسان على خدمتها طول الوقت ، فإن هذا
الحضور - الشيء - قد تسرب إلى الأعمال الفنية فلم يعد الحلم
الإنساني ، موضوعها ، وإنما الأشياء أيضا ، وهي بذلك تكرر
وتستسلم لطغيان « عالم الأشياء » على عالم الإنسان الداخلي ،
ولهذا فإن أية محاولة لخلق فن يختلف جذريا عن عالم « السلع »
والأشياء ، لا بد أن يقترب من ضرورة أن يقوم العمل الفني بوظيفته
الاجتماعية ، لأنه أصبحت صناعة الثقافة ، ونتاجها الزائف يشكل
خطرا على محتويات النتاج الفني ، وتؤدي بالفن إلى الانحلال والذوبان
داخل العملية الطاغية للاستهلاك ، مما أدى إلى غياب الفن الذي
يقوم بوظيفته الاجتماعية في النقد والتحليل .

ويغالى أدورنو في نظريته لموقع الفن في المجتمع المعاصر ،
ويفضل حالة غياب الفن على وجود فن يزعم الواقعية وتستخدمه
السلطة السياسية للتعبير عن أفكارها ، وتصديرها للأفراد ، لأن الفن
حينذاك لا يعبر عن طبيعته الجوهرية في ممارسة فعل التحرر ،
وإنما يتحول لايدولوجيا رسمية ، ويفرق الفن في المباشرة والسطحية .

والفن هو الامكانية الوحيدة لفضاء التحضر والانعتاق من الأوتساع الزائفة في المجتمع المعاصر التي لم تظهر أية بؤلة لنا يمكن أن يكون مختلفا وتقيضا للواقع حتى الآن .

ويرى بعض الباحثين إن النظرية النقدية بشكل عام ، وادورنو بشكل خاص قد لجأ إلى الأفق الجمالي ، لأنهم لم يقدموا أي صورة محتملة للمستقبل ، فهي فلسفة ، تصير على نقد الحاضر (٢٣) دون أن تضع صورة للمستقبل تجعل للفلسفة دوراً في الفعل التاريخي ، وقد يكون هذا قد تم من قصد واضح من أدورنو ، لأنه لا يريد أن يقع في وهم امتلاك حقيقة ما ، يستطيع من خلالها أن يشر بصورة جديدة ، ولكنه يتعامل مع ما هو ممكن ، وهو نقد آليات المجتمع الحديث بكل صوره ، صحيح أن أدورنو قد تأثر بشكل مباشر بأراء والتر بنيامين ونظريته الجمالية ، لكن لجوءه للفن كان تعبيراً منه عن فشل الثقافة للقيام بمشروع تحرري ، وتعبيراً عن مأزق الفرد النابذ ومجزرة عن التفكير من خلال مقولات أخلاقية لتغيير الممارسة السياسية .

والفن هو توليد لهذه الصورة الجينية التي لم تتضح بعد لفلسفة أدورنو: هي محاولة لطرح أسئلة مستمرة ، والفن هو أقرب صورة لطرح الأسئلة ، لأن مهمته ليست تقديم أجابات جاهزة ، ولذلك فإن اختيار أدورنو للمشروع الجمالي يتفق مع رفضه لابتدال الثقافة ، وانحطاط الفرد ، الفن هنا هو اليوتوبيا التي تخلف العالم يصبح فيه الإنسان أقل شعوراً بالقلق والخوف ، ورسناً للحرية والتحرر من أسس الاعتناء بأشكاله المختلفة ، والفلسفة في مرحلتها الأخيرة « مرحلة النظرية الجمالية لدى أدورنو » تتوحد بالفن حين تعبر عن قوة الاهتمام والشفف في اللغة ، وتحوله من خلالها إلى مجال التجربة والذاكرة .

ولذلك فإن فلسفة أدورنو تطرح عدة أسئلة :

هل يمكن عن طريق الجمال والفن أن يعبر الفرد عن اختلافه مع الواقع الاستهلاكي ؟

- ٢٥ -

وهل يمكن من طريق التخيل ان يتحجروا من طغيان المعتل
الأسطوري الذي يتمثل في الصيغ التبادلية لقيم الاستهلاك الحضري؟

هل يسمح هذا العصر بالاختلاف مع السلطة ، ومراكز الانسقاط
بكافة أشكالها ؟

هل المحدثات هي الارتباط بالتكنولوجيا ، أم الوقوف ضدها ، للكشف
عن صورة أخرى للحياة ، غير تلك التي تقدمها وسائل الاتصال ؟

لماذا لم ينجح عقل التنوير / النهضة في مساعدة الإنسان على
التحرر من أسر ما هو سائد ؟

هوامش الفصل الثاني

١ - يمكن الإشارة هنا الى حياة أدورنو (١٩٠٣ - ١٩٦٩) مما يلتقي الضوء على مصادره الفلسفية التي توضح المؤثرات التي تأسر بها وشكلت فلسفته ، فُلقد ولد عام ١٩٠٣ في فرانكفورت من أب الماني وأم ايطالية . واهتم بالبداية بالموسيقى في فيينا حتى عام ١٩٢٨ ، ثم عاد الى فرانكفورت ، وكان قد تعرف الى هوركهايمر (Horkheimer) في الحلقة العطية التي كان ينظمها هانس كورنيليوس Hans Cornelius حول هوسرل ، وقدم أطروحته حول كيركجارد : بناء الجمالية ، التي نشرت ١٩٣٣ ، ولم يصبح عضواً رسمياً في معهد البحوث الاجتماعية بجامعة فرانكفورت إلا في عام ١٩٣٨ ، وحين وصل هتلر الى الحكم ، مكث في إنجلترا حتى عام ١٩٣٧ ، في كلية مارتن في أكسفورد ، وبعد نفيه الى الولايات المتحدة ، استعاد أدورنو التعاون مع هوركهايمر الذي كان قد سبقه الى هناك ، وقاما بتأليف كتاب (نقد العقل) معاً ، وعاد أدورنو الى فرانكفورت بعد الحرب ، وصار مديراً للمعهد ، بعد هوركهايمر . وقد توفي عام ١٩٦٩ ، بعد نشر دراسته الفلسفية الهامة ، جدل السلب Negative Dialectic ، وبعد أن بدأ في نشر مؤلفاته الكاملة .

وهذا العرض يبين أن مراحل فكره الفلسفي هي :

١ - نقد العقل . ٢ - جدل السلب . ٣ - النظرية الجمالية .
وقد تأثر بكانط وهيغل ووالتر بنيامين من المعاصرين له .

٢ - أشار مارتن جاي الى علاقة مدرسة فرانكفورت باليهودية : لأن معظمهم يدين بها ، وقد أشار أدورنو بشكل خاص الى مذابح هتلر في كتابه جدل السلب بوصفها دليلاً على الاخفاق الحضاري وتراجعا عن العقلانية ، رغم أنه كان ينتمي للثقافة الليبرالية ، الا انه كان يشعر - هو وزملائه - بالاضطهاد بوصفهم يساريين .

انظر حول علاقة مدرسة فرانكفورت بالصهيونية :

- M, Jay : The Dialectical Imagination, P, 25 .

- Adorno : Negative Dialectics, P, 371 .

- رمضان بسطاويسى : الاسس الفلسفية لجماليات ادورنو . مجلة
الف ، الجامعة الأمريكية ، القاهرة ، المعداد العاشر ١٩٩٠ -
ص ١١٣ - ١١٤ .

٣ - قدم أرنست بلوخ بحثاً عن فلسفة التنوير في الدراسة التي
حملت عنوان « مدخل الى فلسفة عصر النهضة » ، وأهم
ما يميز هذا الكتاب هو أنه لا يعالج النهضة كظاهرة بعث
للعصور القديمة ، وإنما النهضة تعنى لدى بلوخ (١٨٨٥ - ١٩٧٨)
ميلاد انسان جديد في المجتمع البورجوازي ، ويقدم هذا من
خلال تحليل فلسفة عصر النهضة عبر دراسته للفلسفة
الاطالين الطبيعيين مثل : برونو ، وكامبانيا ، وعبر دراسته
للعلم الطبيعي الرياضي وروادها مثل جاليليو ، ونيوتن ،
وعبر الدراسة التي يقدمها عن فلسفة القانون والدولة لدى
ميكافيلي وبودان وجروسسيوس وهوبز . وقدم بلوخ في هذه
الدراسة لوحة شاملة لأفكار عصر النهضة ، وتجاوز ما هو
شائع عن هذا العصر بوصفه عصرًا جمالياً فقط ، فبين
الاساس الفلسفي والاجتماعي لهذه النهضة الفنية ، ولا يقف اسهام
بلوخ عند ذلك ، وإنما يتجاوز هذا الى تقديم منهج اجتماعي ،
استفاد منه أدورنو في معالجة قضايا علم الجمال ، فخلع
عليها الطابع السياسي . ويعتمد منهج بلوخ على إبراز صلة الاتساق
بين نظم الانتاج الاقتصادي والاتجاهات الفكرية السائدة في هذا
العصر ، وهو يبرز - بشكل خاص - سمات الحركات الفكرية
في أوروبا أثناء الانتقال من الاقطاعية الفروسية الى المرحلة
التجارية mercantilism وتحالف هذه المرحلة مع الملكية
وصولا الى مرحلة بدايات العصر الصناعي . ويعرف بلوخ
عصر النهضة بأن النهضة لم تكن تعنى ظهور شيء ماض أو انبعاث
للعصر القديم ، حسب التفسير الشائع ، وإنما كانت ميلادا
لشيء لم يكن له أي تصور من قبل لدى الانسان .

-انظر ترجمة النص : أرنست بلوخ : مدخل الى فلسفة النهضة
ترجمة : مصطفى مرجان . مجلة الفكر العربى المعاصر العدد
١٣ - ١٩٨١ ، ص ٧٩ الى ص ٩٣ .

٤ - إن حوار أدورنو مع بنيامين الذى تم أواخر ١٩٢٩ من أهم
مصادر أدورنو لأفكاره الجمالية فيما بعد وسوف يتم الإشارة
بالتفصيل الى ذلك فيما بعد .

٥ - Adorno and Horkheimer : Dialectic of Enlightenment (New
York : Continuum 1972) P,P, 4 , 16 .

6 - G, Lukacs : The young Hegel, Studies in the Relations Between
Dialectics and Economics, Trans, Dy R, Rivingston,
Mitre Cam Bridge, 1976, P, 15 .

7 - Adorno and Horkheimer : Dialectic of Enlightenment, P, 50

8 - Ibid : P, 81 and See Negative dialectic P, 78 .

9 - Ibid : P, 168 .

10 - T, W, Adorno : The Jargon of Authenticity Translated by
Knut Tarnowski and Frederic will, Edition Northwestern
University Press, Evanston 1973, P, 15 .

١١ - يمكننا هنا أن نتساءل هل مفهوم « النقد » لدى أدورنو
هو امتداد للتفكير الفلسفى الألمانى منذ كائط الى نيتشة ،
الذى جعل النقد بعداً رئيسياً من أبعاد ممارسة التفكير
الفلسفى ؟ أم أن النقد لديه يختلف عن النقد السابق عليه ؟
ويمكن القول أن نقد « نظرية الحقيقة » أو « الهوية » فى الفكر
الفلسفى ، يبين أن البعد الاجتماعى للفكر - كأساس للنقد - هو
ما يميز تجربة أدورنو ومدرسة فرانكفورت ، فقد حاول
أدورنو - عبر النقد - إعادة صياغة الفكر الفلسفى وفق
تصوراته عن العالم ، ومن ثم تأصيل نقده للمجتمع المعاصر ،
وهذا هو مقصده الاسمى ، فالنقد لديه أداة ، لتغير الواقع ،
وبيان أخلاق المشروع الحضارى .

والنقد لدى أدورنو هو بحث دائم عن آفاق السؤال ،
فالمطريقة التي كتب بها كتابه الفلسفي الرئيسي « جدل السلب »
يقوم على طرح الأسئلة من خلال الآلية النقدية التي يتناول
بها تاريخ الفكر ، ويحلل بها المجتمع المعاصر .. وذلك
بهدف تحويل النقد الى أداة لمقاومة كل أشكال الاستقطاب
المعاصرة .

12 - Adorno : Negative Dialectic, P, 146 .

١٣- إن مفهوم العقل أو العقلانية لدى النظرية النقدية ، أو لدى
أدورنو لا تسعى لاقامة نسق منطقي كامل ، ولا يركز على
شكل واحد من أشكال العقل المتعددة ، وإنما التفكير العقلي
لديهم يحترس من كل أشكال التماثل الميتافيزيقي وفلسفات
الهوية ، والواقع يمكن تحليله من خلال البعد النقدي للعقل ،
بدون أن ينظر للعقل وكأنه مثال متعال يوجد خارج التاريخ ،
فأدورنو ينتقد أي فلسفة يكون لها مفهوم ضيق للعقلانية ،
وتحصنها في نطاق ضيق ، مثل الفلسفات الوضعية ، وهذه
الفلسفات - في رأيه - تقوم بوظيفة الأيديولوجيا التي تعزقل
الحرية الإنسانية . فالعقل لديه أداة لنفي كل ما يعزقل مسيرة
الإنسانية ، ولذلك فهو يرفض الانتماء السياسي ، الذي يسلب
العقل قدرته على النقد الحر . غالاشيكالية التي ينطلق منها
أدورنو ، هي التي تحدد مفهوم العقل لديه ، وهذه الأثرانية
هي تغيير الواقع ، ليصبح أكثر إنسانية ، والمجتمع المعاصر
حول العقل كأداة في تحقيق مصالحه التسلطية ، ولذلك ينبغى
نقد العقل ذاته . وهذا العقل الذي يقصده أدورنو لا يفصل
بين العقل الفلسفي ، والخيالي ، والاقتصادي ، والاجتماعي والنفسي ،
ويرى أن الفصل بين أبعاد العقل هو نتيجة لتقسيم العمل في
المجتمع المعاصر ، لاحكام مزيد من السيطرة على الإنسان ،
وينبغى دمج هذه التخصصات مع بعضها البعض لكي يمارس
العقل وظيفته في النقد .

وقد ربط أدورنو وهوركهايمر في كتابهما « جدل العقل »
بين العقلانية المعاصرة « الذي عمدا الى التخصر مفهبا ونفيها »
وبين التكنولوجيا ، أو التقنية ، ويرى أدورنو أن عقلانية التقنية

- ٧٠ -

هي عقلانية السيطرة ذاتها ، لأنه بمقدار ما تنمو المعرفة
التكنولوجية بقدر ما يرى الانسان أن آفاق تفكيره تنقلص ،
ويحد من نشاطه واستقلاله الذاتي ، وقدرته على التخيل والحكم
المستقل ..

See : Adorno and Horkheimer : The Dialectic of Reason :
P, 186 .

14 - Adorne : Negative dialectic P, 150 .

15 - Ibid : P, 158 :

16 - Ibid : P, 160 :

١٧- مفهوم الحداثة عند أدورنو وهوركهايمر يشير الى مفاهيم مختلفة
من تلك التي نجدها لدى هابرماس مثلاً ، فأدورنو يرى في
الحداثة التعبير النظري للمجتمعات المعاصرة التي تحرص على
قيم الاستهلاك وتؤكد التثقيف ، ولهذا فهو يرى في الحداثة
مفهوماً سلبياً ، يتمثل في التوسع في استخدام التكنولوجيا ، والتقنية
على حساب الانسان ومشروعه التحرري ، وهذا الموقف انسحب
أيضاً على موقفه من الأعمال التي تدعى الحداثة في الفن ،
فتكرس لما هو قائم بالفعل ، ولا تسعى لتجاوزه ، ولعل
هذا المعنى للحداثة الذي يقصده أدورنو ، هو قريب الى
مفهوم التحديث ، الذي يقوم على ادخال النظم التكنولوجية
في حياة الانسان بحيث لا تترك له مساحة للتفكير الخاص
في حياته ، وتصورها وفق مفهوم جديد .

١٨- يبدأ كتاب جدل السلب يطرح أدورنو لامكانية التفلسف في
عصرنا ، فيبين أنه في الوقت الذي أمتلك فيه العلوم التجريبية
والانسانية موضوعاتها ، بقيت الفلسفة بدون موضوع ، ذلك لأن
القول بأن الفلسفة تسأل عن الانسان والمجتمع والطبيعة ،
يجعل من الفلسفة مشاركة للعلوم التي تبحث في المجتمع والطبيعة
والتاريخ ، فالفلسفة مرتبطة بأشياء احتياجات الوجود الانساني
The ontological need ، ومن خلال أنفتاحها على العلوم

- ٧١ -

المختلفة ، فانها تقوم بتوظيف المفاهيم Concepts وأشياء
العالم المعاش في صياغة الأسئلة التي تلح على الوجود الانساني .

See : Introduction of Negative Dialectics, P, 11 and P,

19 - Ibid : P, 198 ,

20 - Self - Reflection of Dialectics. Ibid : P, 405,

21 - Ibid : P, 365 .

22 - Adorno : Aesthetic theory, P, 4 .

23 - Terry Eagtetin : Art after Auschwitz, Adorn's Political
Aesthetics, in book : Sigifical theory P, 40 .

1. பெரிய கட்டிடம் : கட்டிடம் கட்டி அதில்
 2. பெரிய கட்டிடம் : கட்டிடம் கட்டி அதில்

الفصل الثالث

الفن والحياة المعاصرة

- - من الاستطيقا النقدية الى نقد الثقافة
- - الفن والتكنولوجيا وادوات الاتصال

يرى ثيرى ايجلتون في جماليات أدورنو نوعاً من محاولة تأسيس علم الجمال السياسى ، وذلك في دراسته ، والتي حملت عنوان :

« Art after Auschwitz : Adorno's Political Aesthetics »

وذلك لأن نظرية أدورنو الجمالية تستند الى فكر جمالى يقوم على مناهضة الواقع ، مستخدماً التفكير الجدلى في تأسيس بنية مستقلة للعمل الفنى ، وبالتالي لا يمكن استنطاقه ببساطة فيه ، من خلال رفضه الاحالة المتبادلة بينه وبين الواقع ، لأن العمل الفنى يقوم جوهره على تلك القطيعة التى يقيها مع المبادئ التى يقوم عليها الواقع الفعلى ، وخلق منطق آخر - الذى يتمثل في تقنيات الشكل في العمل الفنى ، نواجه به منطق التسلط الذى يمارسه العقل في الحياة اليومية . ولكن ما الذى دعا ايجلتون الى اطلاق صفة « علم الجمال السياسى » على جهود أدورنو الجمالية ، وهى التى تسعى للتحرر من أسر الواقع ، فحل هذا التناقض بين القصد الجمالى ، والتقويم الجمالى ، هو تناقض ظاهرى ، فالقصد من الفن بشكل عام لديه هو مناهضة الواقع ، وكشف المكبوت والمقموع فيه عن طريق ادخاله في علاقات جديدة ، مختلفة عن تلك العلاقات التى يقوم عليها الواقع الفعلى ، وهذا هو الجانب السياسى ، الذى جعل ايجلتون يصف محاولة أدورنو ، على أنها استنطاقاً سياسياً ، ولكن هذا الطابع السياسى ، لم يغفل استقلالية العمل الفنى ، فجدليته تقوم في هذا التضاد ، في مناهضته للواقع عن طريق الخروج من أسر القوانين والعلاقات التى تحكمه الى مجال يخلق قوانينه وآلياته الخاصة ، وهذا المجال هو الذى يحكمه التقويم الجمالى .

والفن - بهذا المعنى - هو « الأمل » الذى يمكن من خلاله المحافظة على استقلالية الفرد ، من طغيان عقل السلطة والهيمنة الذى يطبع كل الأمراد بطابعه ، ويتجاوز الفن هنا مع الثقافة

والدين كآخر الدفاعات التي يمكن أن يحتوى بها الانسان ضد غزو الحياة الاستهلاكية ، والتي تنذر بالقضاء على العقل (١) .

فأدورنو يرى في الفن مشخضا لأمراض الحضارة المعاصرة ، وتقديم الدواء لها ، لأن الفن هو قوة الاحتجاج الانساني ضد قمع المؤسسات التي تمثل الهيمنة الاستبدادية ، والسؤال الذي يطرحه أدورنو ، كيف يكون الفن ممكنا في الحياة اليونانية بصفته قوة احتجاج ضد الهيمنة في الثقافة ، رغم أنه يقدم المضمون الموضوعي لهذه الهيمنة ، بمعنى أنه متأثر بشكل ما بالجدلية الاجتماعية ، حتى وهو في حالة كونه مضادا لها (٢) .

فالفن الذي نراه في الحضارة المعاصرة هو غن ممزق ، ويعبر عن المجتمع الممزق ، ولهذا فإن الفن الحقيقي غير مسموح له بالتواجد ، لأن منظومة الحضارة الآن تعتمد على قيم التبادل ، والذي لا تستطيع أدخاله في هذه المنظومة يبقى غير معترفا به ، من قبل المؤسسات التي تؤثر في الواقع ، وبالتالي فالفن الذي لم يتحول أداة في خدمة القيم الاستهلاكية - يكون هامشيا ، ولذلك فإن مصير الفن مرتبط بفصل العالم الروحاني والأخلاقي - بصفته مجالا مستقلا عن القيم . ولهذا فإن أدورنو يناقش قضية مصير الفن ، أو موت الفن التي سبق لهيجل أن تناولها في كتابه : الاستطيقا : محاضرات في فلسفة الفنون الجميلة ، وانتهى أدورنو الى نفس النتيجة التي انتهى هيجل اليها ، فحين نتناول مكانة الفن في العصر الحديث ، فإن هيجل لم يقل بموت الفن ، ولكنه بين أن طبيعة الحضارة الحديثة تقضى على استقلالية الفرد وحرية ، ولهذا فهي معادية لطبيعة الفن ذاته ، لأن الحياة الحديثة تميل الى وضع القوانين والقواعد لكل شيء بما فيه الفن أيضا ، وبالتالي تقضى على طبيعته في الإبداع الفني (٣) . واشترك أدورنو مع هيجل في التنديد بهذا الطابع الانساني للحضارة الحديثة ، ولكن فهم بعض الباحثين من هذا أن هيجل يكتب شهادة وفاة للفن ، لكي يفسح المجال للدين والفلسفة ولكن هذا غير صحيح ، لأن هيجل - واتبعه في هذا أدورنو أيضا - كان يريد نقد الحضارة المعاصرة ، التي تضاعفت فيها امكانيات الخلق الفني ، لأنه إذا نظرنا لحالة العالم المعاصر من خلال شروطه القانونية والأخلاقية والسياسية سنجد أن الاستقلال الفردي أصبح

٧٧ -

مجاله محدوداً للغاية ، وقد طور أدورنو هذا وأضاف نظرية اللعب لدى شيلر ، واستفاد من والتر بنيامين وكتابات حول اللعب والمدنية المعاصرة (٤) ، فالمدينة المعاصرة بكل تعقيداتها ، هي نموذج للشروط الاجتماعية والاقتصادية والسياسية ، وما ينتج عنها من مؤسسات قانونية وشرعية وأخلاقية ، وهي التي تحدد المضمون الذي يتحرك الأفراد من خلاله ، أو يعبرون عن أنفسهم من خلاله أيضاً . واللعب هو المساحة التي يتحرر فيها الإنسان من أسر هذه المؤسسات لأن الزمان في اللعب يكون مختلفاً في بنيته الشعورية عن الزمان خلال وجود الإنسان في هذه المؤسسات ، فاللعب أو العمل الفني ضرورياً لإعادة بناء الاستقلال الفني ، الذي اختزلته المؤسسات القائمة ، فالعمل الفني - في صورته الحرة - هو الوسيلة التي يستعيد بها الإنسان الاستقلال الفردي الضائع وسط التعقيدات المشرقة للحياة المعاصرة .

أمّا كيف يرى أدورنو إعادة بناء الاستقلال الفردي من خلال الفن ؟ فإنه يمكن القول أنه يطور من رؤية شيلر التي ظهرت في مبرحية اللغوص - التي ظهرت عام ١٧٨٢ ، حيث بين شيلر أن السبيل الوحيد لتحقيق الاستقلال الفردي هو التمرد على المجتمع البورجوازي بالذات ، ويظهر هذا في شخصية كارل مور وهو البطل الثائر على النظام التام ، وعلى الرجال الذين يسيئون استغلال سلطاتهم ، فيخرج عن شرعية القانون في سلوكه الإجرامى ، ليكن يؤسس بنفسه دولة بطولية جديدة ، وينصب نفسه مقوماً للقانون وينتقم لجميع المظلومين (٥) ، فهذه المحاولة تقدم حلاً فردياً ، لا يصلح للأزمة الحديثة ، ولهذا فإنه يرى في نقد المجتمع وتغيرته السبيل الوحيد للتحرر منه ، لأن أدورنو يرى في الفرد جزءاً من المجتمع ، لا يمكن أن ينقذه إلا من خلال ممارسة فعل التخيل . . فهذا الفعل يجعل من الفن وسيلة للتحرر من طريق تموضع رؤية الفنان في تمثيل حسي خارجي ، مما يؤدي لاستعادة النفس لحريتها ، فالعمل الفني هو تحرر على المستوى الانطولوجي ، كما يتمثل في التجسيد الحسي لفعل التخيل ، والإنسان يتحرر حين يجد العمل الفني يمثل له أهواءه الذاتية وغيرائه فيتبدى للإنسان ما هو كائن عليه ، فيعنى كينونته ويتحرر . . بل إن الفن حين يحول الأهواء الانسانية - من خلال تشخيصها - إلى موضوعات للموعى ، فإنه يجرد العواطف والغرائز من شدتها ، وتموضعها يؤدي إلى جعلها خارجية بالنسبة له ،

وتخرج من حالة التركيز عليها ، وتعرض نفسها لحكمنا الحر (٦) .
والعمل الفني لدى أدورنو هو تحرر على المستوى الاجتماعى أيضا ، لأن
بنية العمل الفنى مختلفة عن بنية الواقع . ويستبعد أدورنو
أن يكون للعمل الفنى دوراً أخلاقياً ، أى يصبح للفن قدرة تطهيرية
من الأهواء ، لأنه لو طلبنا من العمل الفنى أن يقدم لنا نقداً
أخلاقياً ، فلنأخذ عندئذ نقيم تصدعا بين مضمون العمل الفنى وشكله
لأننا نحاول أن نقتحم هدفاً من خارج الفن ليصبح هدفاً للفن ،
والعمل الفنى الذى يستعير مضمونه وهدفه من ميادين أخرى بشكل
مباشر تتحطم فيه وحدة الشكل والمضمون ، والفن من وجهة
نظر أدورنو لا يمكن أن يقدم الأخلاق المعيارية ، والمعيارية تفترض أن
شخصاً ما يمتلك الحقيقة وحده ، وهذا وهم ، لأن السلوك
الأخلاقي هو فى حد ذاته تعبير عن جدليات السلب بين القانون
العام ومؤسسات المجتمع وبين نوازع الإنسان وعواطفه وأهوائه ،
بمعنى أن سلوك الإنسان هو حصيلة الصراع بين ما تمثله به
النفس من نوازع وأهواء ورغبات وبين القوانين المجردة التى تتعارض
مع رغبات النفس ، والإنسان فى حياته اليومية أسير الواقع النثرى
« العادى والمبتذل » الذى يئن تحت وطأة الحاجات الضرورية ،
ويلهث وراء الغايات الحسية من جهة ويحاول الدخول الى ملكوت
الحرية من جهة ثانية . وهذا التعارض يجعل الإنسان يتأرجح
دائماً بين الحرية والضرورة ، والفن يجسد هذا التعارض والتناقض
داخل الإنسان ، بهدف تحريره من أسر المؤسسات ويعمل على
إظهار المكبوت والمقموع بفعل الدعاية والإعلان السياسى الاستهلاكي ،
عن طريق تعميق الاستقلال الفنى عن المؤسسات الاقتصادية والسياسية .

- من الاستطيقا النقدية الى نقد الثقافة :

قدم أدورنو نظريته فى علم الجمال من خلال نقده للاتجاهات
الجمالية المعاصرة ، وتأسست هذه الرؤية على نقده للثقافة
الغربية ، تلك الثقافة التى تنحدر جذورها الى أرسطو ، الذى
فُرق بين الفكر النظرى Logos والفكر العملى Praxis
وجعل من الفكر النظرى فى مرتبة أعلى من الفكر العملى ، وهذا
التقسيم كان مرتبطاً بتقسيم العمل فى المجتمع الطبقي فى الحضارة

اليونانية ، فالمعرفة العملية مرتبطة بهدفها المباشر في تحقيق ضرورات الحياة اليومية ، بينما المعرفة الفلسفية ، فليس لها هدف من خارجها ، وإنما هي هدف في ذاتها . وكانت هذه التفرقة قد دخل ترتيب العلوم عند أرسطو - هي محاولة للتمييز بين الضروري والمفيد والنافع من جهة وبين الجميل من جهة أخرى ، وبالتالي تقسم حياة الإنسان الى قسمين : قسم للعمل الضروري والنافع وقسم آخر للهو والبحث عن الجمال والسعادة . وقد أدى فصل المفيد والضروري من الجميل الى التمييز بين الحضارة والثقافة ، بين الانتاج المادى لحاجات الانسان ، وبين التعبير الروحي من حاجات الفرد المعنوية (٧) ، والفرد الذى يجعل من نفسه عبداً للناس والأشياء ، فإنه يسلم حريته لهم ، ذلك لأن الثروة والرفاهية التى يطمح اليهما ، لا تكون مرتبطة بقرار الانسان الذاتى ، وإنما تخضع لظروف « السوق » المتقلبة ، وهكذا يخضع الانسان وجوده لهدف يتحكم فيه الخارج ، وبالتالي يكون الانسان تابعاً لهذا « الخارج » ومضمره . ويتم التحكم فى البشر عن طريق الدعاية والاعلان ، فيصبحوا عبيداً لهذا النظام ، لأن سعادتهم مرتبطة بهذا التنظيم المادى للحياة اليومية (٨) .

وكانت الفلسفة القديمة - رغم ثنائياتها - ترى السعادة فى الخير الأسمى ، كما هو الحال عند افلاطون وأرسطو ، الذى يتجاوز الطابع الواقعى للتنظيم المادى للحياة ، فالترتيب الذى قدمته للعلوم ، قدمته أيضاً للنفس الإنسانية ، حيث ينقسم الانسان الى منطقتين دنياً وعليا ، والمناطق الحسية من النفس الإنسانية تدفع الانسان الى ابتغاء الربح والممتلكات والثروة ، وهذا الجانب من النفس الموجه الى اللذة الحسية قد عرفه افلاطون بأن جانب « محبة المال » لأن المال هو الوسيلة الرئيسية لأشباع الرغبات من هذا النوع . . . (٩) .

ونتيجة لسيادة هذا الجانب لدى الانسان - فى الحضارات القديمة - نادى الفلاسفة بالبحث عن الحقيقة فى المجال النظرى ، لأن عالم الحق والخير والجمال يقع فيما وراء الواقع الاجتماعى وظروف الحياة اليومية . ، وبالتالي لم يحددوا مكانية معرفة الحقيقة

- ٨ -

عن الوجود الإنساني في الممارسة Praxis ، فنأدي باريندس بوجوده. فالم الحقيقية الممارق، لهذا الوجود المادي المتأثير، وبالتالي تتم الفصل بين العالمين من عالم الحقيقة، وعالم الواقع. وأصبح عالم الحقيقة، الذي يثبث الحق والخير والجمال هبوعه، ومنه، الترف الزائد، الذي ليس له علاقة مباشرة بانفاج الضروريات المحسنة على الحياة المادية.

وهذه النظرية القديمة لا تزال سائدة - في المجتمعات المعاصرة - لأنها تقدم الاتصال الأنطولوجي والمعرفي بين عالم الحيوان وعالم المثل، بين عالم الضرورة، وعالم الجمال، وأقيم ما تطمح إليه هو إعادة تنظيم الحياة السياسية والاجتماعية، وفق تعديل شروط الملكية أو التبادل العسلي، كما فعل أفلاطون في الجمهورية، وكما حاول ماركس أيضاً، لكن الفرق بين نظريات القدماء والمعاصرين، هو أن نظرية القدماء ترى في أن معظم الناس ينفقوا حياتهم لاقتاج الضروريات، على حين تكرر مجموعة صغيرة حياتها للمتعة والحق، وتكون مرتبطة بتقديم تنظيم يكفل العدالة والحرية وفق ضيرها الحي، بينما اختفى هذا الضمير الحي، وأصبحت المنافسة الجرة هي طابع الحياة الحديثة، وإذا كانوا الأفراد يولدون منذ البداية مهنيين لعمل معين - في الفلسفة القديمة - تبعاً لانتمااتهم العرقية والطبقية، فإن الحياة المعاصرة أضفت طابعاً شمولياً على الأفراد، فلم يعد هناك تفرقة بين الأفراد، على أساس الجنس أو موقعهم من عملية الإنتاج، ونتيجة لهذا اختفى الطابع الفردي الذي يميز خصوصية الإنسان، وأصبح الكل مجبر على تبني « ثقافة السلع »، فالأفراد في حياتهم اليومية، يتبعون القيم الثقافية السائدة، والتي لا يمكن إنتاج الحياة إلا من خلالها، فينظر للانسان مسلة، واحتياجاته هي سلع أيضاً، وتقوم أجهزة الاتصال في المجتمعات المعاصرة بإنتاج برامج ثقافية (هي في حد ذاتها سلع) لتلبية حاجات الإنسان، كما تقوم المصانع بإنتاج الأدوات والأشياء... وأصبح معنى الثقافة مرتبطاً بمفهوم معين للحياة التي يتم استخدامها للعمل في تطور المجتمع، وفقاً لغايات محددة، وهذا المفهوم يشتر إلى الطابع الكلي للحياة الاجتماعية في موقف معين (١٠٠).

وهذا يعنى أن مفهوم الثقافة قد تم استخدامه بأشكال متباينة ، فهو قد يشير الى مجالات الانتاج الفكرى ، متميزاً عن الانتاج المادى الذى يمثل الحضارة . وقد استخدمت السلطة السياسية مفهوم « الثقافة » طوال التاريخ ، لكن تؤكد على مفاهيم بعينها تريد للأفراد أن يتحلوا بها ، ويمثلوا على تحقيقها . فعلى سبيل المثال ، قامت النازية فى ألمانيا باستخدام مفهوم للثقافة فيه تنتزع العالم الروحى من سياقه الاجتماعى ، مما يجعل من الثقافة اسماً تجميعياً زائفاً ، للقيم الاصلية - فى حد ذاتها - مقابل عالم المنفعة والعالم المادى ، ويسود تعبيرات مثل الثقافة القومية ، او « الثقافة الجرمانية » بوصفها ثقافة خاصة ، (وهذا ما وقع لدينا عند الحديث عن الأصالة والمعاصرة ، او الهوية والخصوصية ، فيجهد المفكرون العرب أنفسهم فى تحديد سمات خاصة للعقل العربى فى مرحلة تاريخية - للعصور القديمة - رغم أنها لم تعد موجودة الآن ، وهم بذلك يؤكدون توهمات زائفة لدى العقل العربى عن نفسه) ففى هذا المفهوم يتم الفصل بين الثقافة والحضارة ، وتستبعد الثقافة نتيجة لهذا الفصل من العملية الاجتماعية (وهذا ما نجده أيضاً لدى الحكومات العربية التى ترى فى الثقافة والكتاب والرواية والعمل الفنى ترفهاً زائفاً ، لا أهمية له فى العملية الاجتماعية ، فتخلق فراغاً روحياً وثقافياً لدى الأجيال الجديدة ، التى قد تنجح للتطرف فى الفكر والسلوك ، لاشباع احتياجاتها الانسانية العامة) ، ثم تتبنى السلطات مفهوماً للثقافة يؤكد هذا الفصل بين الضرورى والجميل ، بين الانتاج الروحى والانتاج المادى ، هذا لئى تدفع الأفراد ليسيروا فى مسلك واحد ترتضيه لهم ، ويرتبط بمشروعها السياسى ، ويحاول الفرد أن يحلم بتحقيق عالمه بدون تبديل لحالة الواقع ، ومن خلال الأدوات والأشياء التى ينتجها العالم الاستهلاكى ، وتوهم الفرد بأنه حر فى اختيار ما يريد من هذه الأشياء ، لتعمق لديه توهم الحرية الظاهرة ، والسلطة السياسية بمسلكها هذا تؤكد علاقات جديدة للحياة الاجتماعية ، وتستبعد ارتباط الثقافة بالحارة ، وتختفى صورة الثقافة التى تعطى مشروعية للانتاج الروحى للإنسان الذى يعبر عن تخيلاته البيوتوبية ، وتحمل نقده للصور القائمة للحياة اليومية . وتعمل تلك الصورة من الثقافة المنفصلة عن الحضارة على استبعاد دور الفن من الحياة اليومية ، واستبعاد ادراك الحقيقة والحرية فى خصوصية الإنسان

واستقلاله الفردى ، وإنما البحث عن الحرية كمعطى يتحقق في شروط اجتماعية خاصة ، فيلته الأفراد وراء هذه الصورة من أجل تحقيقها ، تحت توهم أن هناك مساواة مجردة بين البشر في تحقيق السعادة من خلال امتلاك الأدوات ، لكن هذه المساواة المجردة ، يتم كشف زيفها ، لأن من يمتلك القدرة على شراء هذه الأدوات - التي يتوهم السعادة من خلالها - هم قلة قليلة من الناس ، والغالبية العظمى من الناس لا تمتلك هذه القدرة الشرائية ، لظروف خارجة عن إرادتها وهذا يعنى أن المساواة بين البشر التي يعلنها النظام العالمى كشعار فى ثقافته هى وهم ، وتنطوى على لا مساواة حقيقية ، تتمثل فى الظروف المادية التي تسلب الأفراد حريتهم . وهنا تستخدم السلطة سلاح الثقافة ، لترد على حاجات الأفراد المتزايدة ، وبؤس حالتهم الاجتماعية ، بأن هنالك جمال الروح مقابل بؤس الجسد ، وهناك الحرية الباطنية مقابل قيد الحرية الخارجية ، وأن هناك عالم الفضيلة بدلا من الأنانية والحقْد على القلة القليلة التي تمتلك القدرة على شراء الأدوات ، التي يتم الدعاية للسعادة من خلال امتلاكها . . وهنا تستخدم الثقافة لتقديم مفاهيم مضللة ، ذات طابع مثالى ، لقمع الجماهير غير المثانة ، وتستخدم الثقافة هنا العلوم الانسانية وعلى رأسها الطب النفسى لتخفى الفساد النفسى والتشويه الذى يصيب الإنسان من جراء رفضه لهذا العالم الفاسد ، الذى يدعو له لشراء السلع ، ويدعوه لقمع هذه الرغبة ، إذا لم تتوفر لديه القدرة الشرائية ويحصر الفساد فى دائرة الفرد ، بوصفه مسئولا عن آلامه النفسية والجسدية ، ومطالباً له - أى الإنسان - بالتكيف والتوافق مع هذا التناقض الثقافى الذى يطرحه المجتمع المعاصر (١١) ، وقد ركز أدورنو على نقد ثقافة المجتمع المعاصر ، الذى يبنى هذه الصورة المزدوجة ، التي يتم من جرائها استلاب الإنسان وتشويهه . . حيث تحولت الثقافة التي يرفعها المجتمع المعاصر ايدولوجيا لقمع الإنسان ، لهذا تم استخدام « الفن » فى تبرير الشكل القائم للوجود ، وترسيخه للسكينة القاتلة للحياة اليومية .

والفن - لاسيما الذى نجده على شاشة السينما والتلفزيون - بموم بتقديم صورة مزدهرة الألوان لجمال الناس والأشياء ، ويرفع الألم والأسى واليأس والعزلة الى مستوى القوى الميتافيزيقية ،

ويجعل الأفراد يقفون ضد بعض ، دون أن يرتبط هذا بالمؤسسات الاجتماعية ، ويتطور الأمر ، لمزيد من اقناع البشر بالعالم الذى تحكمه هذه المؤسسات ، من خلال مبالغة تقوم على أساس أن مثل هذا العالم لا يمكن أن يتغير جزئيا ، بل يتغير خلال تدميره كله فقط ! ، وهذا يعنى أن الأفراد - فى ظل هذا النظام العالمى - لا يستطيعون إعادة اكتشاف أنفسهم إلا من خلال القفز الى عالم آخر ، لا ينتمى الى عالمنا .. فيقنع الفرد بمحدودية قدرته على التأثير فى صناعة القرار ، ويتوهم أن الجميع ، بما فيهم أصحاب القرار السياسى ، فى المؤسسات التى تحكم المجتمع ، تمسأء مثله ، وأن العالم يقع تحت قوى كونية ذات طابع ميتافيزيقى تحكمه .. وبالتالي يرتبط الانسان بالوضع القائم .. وبالتالي يكف عن المطالبة بوجود اجتماعى أفضل ، ويقوم بتعضيد سلطة القوى الاقتصادية التى تحفظ وجود هذا المجتمع .. ويمكن تأجيل سعادة الأفراد ، واقتناعهم بالسعادة الأبدية فى العالم الآخر على حساب ممر الانسان .. بينما الثقافة الحقيقية التى ينادى بها أدورنو للوقوف ضد هذه الثقافة الدعائية السائدة ، هى ثقافة وإقعية ، ترى فى التحام الثقافة بالحضارة وسيلة الانسان للتخلص من العوز المادى والروحى ، وترد للانسان فاعليته فى نقد المؤسسات والتجرب منها .. بدلا من الانكفاء الرواقى للانسان على ذاته ، ليهرب من العالم الذى يعيشه الى عالم آخر .. ولهذا لابد من الترابط بين الضرورى والجميل ، بدلا من الفصل بينهما ، ليصبح للفن مركز الوجود ، وليس زائدا من الحاجة .

وتعمل تلك الثقافة الزائفة ، التى يرفعها المجتمع كشعار ، على الفصل بين النفس والجسم على النحو الذى نجده فى ثنائيات ديكارت ، حين بين أن النفس جوهر متمايز عن الجسم ، لكى يتم التأسيس للفصل بين النافع والجميل وبين الحضارة والثقافة ، ويتم الفصل بين الانسان والعالم ، رغم أنه هو الذى ينتجه .. ويتحول الانسان قيمة مجردة يدافع المجتمع عنها من خلال أدوات الاتصال ، دون أن يتطور الامر للحديث عن واقع الانسان الاجتماعى ، فيصبح الدفاع عن « الانسان » قيمة يتفق عليها الجميع ، دون أن تتحدد ملامح هذا الانسان المقصود هو الذى يختفى وراء كل الفرق الطبعية والاجتماعية ، وهذا يعنى أنها لا تدافع عن أحد ، وإنما

ترفع ثقافة المجتمع الاستهلاكى شعار يمكن ان يتفق الجميع عليه ،
ويصبح ما يحدث للجسم لا يستطيع ان يؤثر فى النفس الانسانية ،
وهذه القضية يتم تقديمها لتبرير الفقر والاستشهاد وتقييد الجسم
من خلال التربية الثقافية التى تتحدد فى مناهج التعليم ، التى تطالب
بقمع مطالب الجسد الضرورية وان الغذاء الروحى بديل يتلاءم
مع الخبز القليل ، وتعميق المشعور بالاثم لدى من يرضى حاجات
الجسد ، والدعوة للتحرر من الحسية ، او اخضاع الحسية لهيمنة
النفس (١٢) .

ويستعرض أدورنو هذا الطابع العام للثقافة المعاصرة كما
يتنثل فى صورة الحب التى يقدمها المجتمع للأفراد لى يتبنوا
هذه الصورة ، ففى ظل مجتمع تحكمه العلاقات التبادلية للسلع ،
تصبح الصورة السائدة للحب هى المنفعة المتبادلة ، أو ممارسة
التسلط ، ولهذا يرى الانسان المعاصر تحقق صورة الحب اللامشروطة
فى الموت ، لأن الموت يستبعد الظروف الخارجية التى تدمر علاقة
الحب فى صورته التضامنية التامة ، لأن صراع المصلحة الذى يحكم
علاقات الأفراد فى مجتمع التبادل السلمى يختفى فى الموت ، لأنه
حين يموت أحد المحبين يتحول الى قيمة معنوية تسمى فوق
المصلحة المنفعية المباشرة ، كما هو الحال فى الفن الدمائى الذى
يقنع الفرد باستحالة التغيير الا بتغيير العالم بشكل كلى . وتم
استخدام علم النفس فى تحويل الجوهر الباطنى الاصيل للانسان ،
لكى يفرغ من قدرته التمردية ، ويصبح رقيقا هادئا ، شاكيا ،
لكنه يخضع فى النهاية لحقائق الواقع وبهذا أمكن تحقيق الهيمنة
الجماعية ، من خلال تسخير كل القوى المتاحة ضد أى تغيير
حقيقى للوجود الاجتماعى (١٣) . وفى ظل هذه الثقافة التى تهتم
بالجانب النفسى فى الانسان ، يمكن استيعاب تلك القوى والتطلعات
التي لا تجد مكانا لها فى الحياة اليومية ، من خلال مثال ثقافى
يصور اشتياق الناس الى حياة أسعد يمكن ان تتحقق فى عالم
أنقى وأسمى من هذا العالم الذى نعيش فيه ، ويترك للفن فى ظل
هذه الثقافة أن يعبر عن هذه الجوانب التى لم يثح تحقيقها فى
الواقع ، فيفسح المجال لليوتوبيا ، والخيال ، والتمرد ، والعنف
الذى لا يسمح به فى عالم الواقع . وترسخ لدى الأفراد أن البحث

عن الحقيقة يكون في عالم الفن ، أو عالم اللوجوس ، أو عالم التصوف ، وتبدو الحقيقة بعيدة عن عالم الواقع ، لكى يتم دفع الناس الى الخلاص الفردى من خلال التأمل الباطنى للوجود ، وليس من خلال الممارسة الفعلية للحياة اليومية ، وهذا ما تريده السلطة في المجتمع المعاصر ، وتدعوه بحجة ان الواقع مبتذل ونثرى ، ويحتل مرتبة أدنى من الوجود التأملى النظرى .

وهنا يرى أدورنو في الجمال والفن دعوة لتفتح الحواس ، ومن ثم فالأعمال الفنية الحقيقية تحوى عنفا خطرا يهدد الشكل القائم للوجود ، ذلك لأن الطابع الحسى للجمال يوحى بشكل مباشر بالحصول على السعادة من خلال الفعل وليس من خلال التأمل النظرى للوجود (١٤) ، فالمعمل الفنى يفلت من أسر السلطة القائمة حين يوظف الحس ، دون أى شعور بالاثم أو العار ، وإنما يعمق الشعور بالسعادة ، فلم يعد الفن والجميل هو الشعور باللذة بلا غرض ، وإنما هو جميل فى ذاته ، والجمال هنا كما يؤكد نيتشه « يعيد ايقاظ التفتح الجنى » (١٥) ، ولا يعنى هذا اباحة الجسم الإنسانى وفق الأهواء ، وإنما تنظيم الرغبات وفق ما يريده الإنسان ، وليس وفق ما يريده المجتمع السيلطوى ، من المؤلف أن ندرك أن المجتمع يعدل من شرائع الجسد ، كما وردت في الدين على سبيل المثال ، ليقدم صورة أخرى ، يدعو لها بشكل خفى ، مثل بيع الجسد الإنسانى في الاعلانات ، كما يبيع الإنسان ساعات جهده في العمل ، فالمجتمع ، بحجة الفقر والموز الاجتماعى ، وهو صانعه ، يسمح للإنسان باستغلال الجسم الإنسانى كوسيلة ، ولذلك يتحول الجسم كسلعة أيضا ، ويتم انتهاك التحريم الدينى ، لحساب المصلحة الاجتماعية ، التى يتوهمها الكل الاجتماعى .

ولعمل فى تحليل مفهوم الجسم فى النظرية النقدية ، لابد أدورنو بشكل خاص ، ما يساهم فى كشف دعوتهم للحرية ، حتى لا يسيء البعض فهمهم بأنهم يدعون للإباحة بدلا من الحرية ، ولقد توقف هربرت ماركيوز عند مفهوم الجسم والغريزة الجنسية فى كتابه « أيروس : الحب والحضارة » ، وعرض لها أيضا فى كتابه : فلسفة النفى ، وفى كتيبه الصغير عن « البعد الجمالى » ، ولكن أدورنو

لم يتعرض لها بشكل مباشر ، الا في دراسته عن « التسليطية » وفي اشارات قصيرة في كتابه النظرية الجمالية (١٦) .

لكن يتفق كل منهما - ماركيز وادورنو - في تأكيد الارتباط بين النفس والجسم ، وضد كل ثنائية تفصل بينهما ، وكشف كل منهما عن الايديولوجيا الثقافية التي تدعو لفصل الجسم عن النفس ، كما تفصل الحضارة عن الثقافة ، واكد ادورنو على دور الحس كعامل جوهري في الخبرة الجمالية ، لأن الإدراك الحسى للجسم و الفن ، يجعل المرء يشعر بسعادة حقيقية خالية من الشعور بالاشمئزاز ، ويتنوع شعور المرء مع جسده ، على نحو يساهم في أدراك علاقته بالكون من حوله ، وهذا عكس بعض اتجاهات الخبرة الجمالية التي ترى في التأمل العقلى الباطنى العامل الجوهري في الخبرة الجمالية في عملية التلقى الفنى .

وقد تمايز ماركيز عن ادورنو في تقديم نقدا للطابع السلمى لمفهوم الجسد في المجتمع المعاصر ، الذى يبرر تأجيله ، أو تبادله وفقاً لمنفعة خاصة أو عامة (١٧) ، بينما مهد ادورنو الى تنمية العلاقة بين الجمال والحقيقة ، بالمفهوم الاجتماعى ، والنفسى ، بل أصبح الفن هو الامكانية الوحيدة المتاحة ، أمام الانسان المعاصر ، لى يكتشف الحقيقة (١٨) ، وقد استمد ادورنو هذه الفكرة من فلسفة شيلر حين أكد فكرة التربية الجمالية للجنس البشرى ، وأوضح ان المشكلة السياسية لتنظيم مجتمع أفضل يمكن أن تتأتى من خلال العالم الجمالى ، لأنه من خلال الجمال يستطيع ان يصل الانسان الى الحرية (١٩) ، ولذلك فان الثقافة التى يقصدها ادورنو في فلسفته ككل هى معنى سيادة الفن على الحياة .. وهذا يعنى أنه يعطى للفن دوراً فريداً في الثقافة المعاصرة ، ويستنبه ادورنو في هذا الى أن جمال الفن ، يتميز عن أشكال الثقافة الأخرى ، في كونه يتصارع مع الواقع القائم ، والحاضر السئ ، بالرغم من استخدامه لمفردات هذا الواقع في التعبير عن الجمال ، والفن هو الوسيلة الوحيدة الذى يقدم العزاء للانسان المعاصر على بؤس وتعاسة الواقع ، لأنه ينقله الى لحظة جميلة في وسط

لا متناهى من التعاسة ، فهي تخرج الانسان المعاصر من صورة للزمن المتراتب ، لتنتقله الى زمن مكثف آخر ، وهذا الخروج يتيح للانسان مسافة نفسية وعقلية ، تساعد في التخيل ، والخروج من أسر الواقع ، وبالتالي تثري الوجود الانساني بأبعاد أخرى غير ذلك البعد الوحيد الذي يتمثل في علاقات التبادل السلعي . واللامكانية قائمة حين يقدم العمل الفني عالماً يقوم أساساً على الجمال الفني ، هذا الجمال الذي يقوم أدراكه على نشاط تخيلي ، أو وهمي (٢٠) ، وهذا الطابع السحري للفن ، هو ما يجدده والتر بنيامين بمفهوم العبق ذلك المفهوم ، الذي يعنى تفرد العمل الفني في اضافة حالة ساحرة على لحظات الوجود الانساني ، لكن أدورنو يختلف مع مفهوم العبق الذي يقدمه والتر بنيامين ، ويرى انه مفهوم ذو طابع تصوفي ، ويطلق على هذه الحالة ، التوهم ، وهي شعور ايجابي ، لانه يتحرر من واقعية التثبيؤ ، ويكشف عن العالم على نحو ما هو عليه ، وقد حجبته عنا الشكل السلعي ، وبالتالي تجعل الفرد قادراً على أن يسيطر على مصيره ، الذي قد يبدأ بالتخيل (٢١) ، فيتخيل الكيفية التي يتم من خلالها تشكيل بيئته على النحو الذي يلبي حاجاته الحقيقية ، بحيث تتسع مسافة التحقق الخارجى ، التي تعمل الدولة التسلطية الشمولية على تقليصها ، وتعمل على امتداد مسافة التحقق الباطنى ، وتصور العالم في سوءه يبدو في شكلا جميلا ، يقبله المرء .

ويطلق أدورنو على عملية محاربة الدولة للمثل الليبرالية بأنها تدمير ذاتي (٢٢) ، وتتم هذه المحاربة من خلال تبني مفهوم للثقافة ذاتها تمارس به هذه الوظيفة التي تحارب به الثقافة النقدية ، بحيث تكرر لخصوع افراد المجتمع للنظام القائم ، ويمكن تحمل ما فيه من خلال المظهر البراق لتضخيم انجازات النظام العالى ، وتضامنه مع مفاهيم صورية عن المساواة ، والحرية ، والكرامة المروحية ، وهي كلها سمات للقوة وللسلطة والنهب والاقتصاد الاجتماعى ، ولكي يقوم النظام الجديد بذلك ، ملابذ أن يقوم بعملية استبعاد للعناصر الفعالة في المراحل السابقة للثقافة ، بحيث تبدو هذه الثقافة الماضية وكأنها واقع تاريخى سقيم ،

لا سبيل الى تحقيقه ، ويتم اعادة التنظيم الشمولي للوجود ، بما يخدم مصالح جماعات اجتماعية صغيرة ، تزعم أنها توهب نفسها للمحافظة على الكيان الاجتماعى ، وإن التعاون معها ، لا يرتبط بمصالحها الضيقة ، ولكن بالزعم بأن ذلك يحافظ على وجود الكل ، ولهذا فالهرد مطالب بقبول التناقضات التى تظهر فى برامج هذه الأنظمة التى تطرحها الدولة ، وهذا التناقض الذى يصور أن مصلحة الأفراد مرتبط بمحافظتهم على هذا النظام الذى يصور لهم الاغتراب والنفاسة والعوز ، وهذا التناقض المزدوج هو فى جانب منه ، مصدر الضعف الذى تحتج به الثقافة اليوم على شكلها الجديد .

ويمكن أيجاز السمات التى تتمثل فى الثقافة التى يتبناها المجتمع المعاصر لممارسة السلطوية ، التى ينقدها أدورنو فى الآتى :

- الاحتقار الشديد للعقل ، رغم التقدير الشديد للعقل فى الثقافات السابقة ، وتجد الثقافة الزائفة تبريرها لذلك فى تحليلها للفلسفة التى صارت مرادفة للعقل لم تهتم بالمشاكل الحقيقية للبشر بشكل مخاف ، بالإضافة الى تأكيدها على الجوانب الروحية والنفسية ، وتصويرها بوصفها مناقضة للعقل ، وصار العقل الكمى والاحصائى والأداتى والتماثل والموضى هم أشكال العقل المسموح بتواجدها ، أما العقل النقدى ، والخيالى ، والعقل الذى يتداخل فى نسيج الوجود الإنسانى فهو موضع شك لأنه يتناقض مع الواقع اللامعقلانى السائد فى المجتمعات المعاصرة .

- العداوة للبناء الأكاديمى فى تناول القضايا الانسانية ، فلتد بدأ الطب النفسى الأكاديمى ، يخرج عن هيمنة النظام القائم ، وخرج عن يكون أداة لهذا النظام ، وبالتالي طرح مفهوما مغايرا للثقافة ، وعزلها عن سياق المجتمع ، وتصوير الأساتذة الأكاديميين فى صورة رهبان للعلم ، لا علاقة لهم بمشاكل الناس الجبوية .

- العداوة للبناء الفنى والجمالى ، أى العداوة للأعمال الفنية التى لا يتم إنتاجها وفق استراتيجية صناعة الثقافة ، وإنما تتنافر مع الانتاج الفنى السلمى .

- العداء للثقافات الصغيرة التي تقدم صيغة للتنوير تعتمد على مفاهيم مغايرة للعالم عن تلك المفاهيم التي يعتمد عليها النظام القائم .

- تقوم الثقافة الزائفة على الدعاية لمفهومها عن العلاقات الاجتماعية ، وإن وجود الأفراد مرتبط بالدفاع عن بقاء النظام السائد ، لأنه غيائه يعنى فناؤهم ، وحجب الخطر ، والدعوة الى دعم الخداع للنظام .

- ترفض الثقافة السائدة الحديث عن التراث والعقل ، وتدمو للحديث من خلق الواقع ، والتركيز على القوى المتاحة ، حتى تستبعد العناصر الايجابية في التراث السابق .

- تكثيف وتوسيع نظام تقسيم العمل ، حتى يبدو الانشغال بعلم موضوعي ، وفن يوجد لذاته ، مضيعة للوقت ، ويمكن للدولة ان تباع كل كنوز الفن في المتاحف ، إذا اقتضى الدفاع القومي ذلك . . وحتى يدخل الفن في خدمة الدفاع الوطني والاجتماعي والعسكري .

- تخطيط المدن الكبيرة بشكل يمكن من تشتيت الجماهير ، وبناء الاسوار حول الطرق لمنع المظاهرات ، بججة النظام والمحافظة على ارواح الناس ، فيجد الأفراد أنفسهم سجناء اسوار بنيمة .

- تدعو الثقافة الزائفة للتكنولوجيا ، كأساس لتقدم المجتمع ، خدمة للشركات الكبرى ، دون أن تراعى احتياجات الأفراد ، وإنما لكي تقوم بتجديد الأمية وتخفيف صورة الحكومة التي تقوم بتحديث أدوات الحياة .

- فصل الثقافة كقيم عن البناء الحضاري المادي مما يؤدي الى فصل النافع عن الجميل ، وبالتالي تكون الثقافة تابعة لشروط الحياة المادية ، والترويج لها بدلا من أن تكون قائمة وبمشرة بحياة أفضل وأجمل . .

- ٩٠ -

١- إن وقت الفراغ يتم تنظيمه وفق مذهب المنفعة العامة ، بحيث تظل مصلحة الفرد مرتبطة بالمصلحة الرئيسية للنظام القائم ، مساعدة الفرد تدور في حدود تنظيم وقت الفراغ في الدولة السلطوية الشمولية .

٢- ترسخ الدولة السلطوية شعارات تخفى بها الصورة الحقيقية للواقع ، مثل « انتشار عام للقيم الثقافية » ، و « حق أعضاء الشعب في المنافع الثقافية » ، و « رفع مستوى الثقافة الفيزيائية والروحية والخلفية للأمة » كل هذا دون أن يتيح للجماهير الفرصة لصنع ثقافتها الجديدة التي تحمل محل الثقافة التي تقوم السلطة الشمولية بتصديرها عبر أدوات الاتصال .

ورغم أن أدورنو لا يتحدث عن المستقبل ، وصورته ، إلا أنه يامل في أن استثمار الحياة ، يعنى استمرار خلق ثقافة مغايرة ، لتلك الثقافة السائدة عن طريق الفن ، الذى يوظف الحواس ، ويدافع عن الحياة ضد الموت بكل أشكاله .

٣- الفن في عصر الاستنساخ الآلى « الفن والتكنولوجيا وأدوات الاتصال » :

استمد أدورنو كثير من آرائه حول الفن والظاهرة الجمالية من صديقه والتر بنيامين (١٨٩٢ - ١٩٤٠) ، ولهذا كان ضروريا عرض آرائه حول الفن وعلاقته بأدوات الاتصال ، وحول علاقة الفن بالتقنية ، هذه العلاقة الأخيرة التى استخدمها أدورنو فى تحليلاته ، رغم بعض الاختلافات بينهما (٢٣) ، هذا بالإضافة الى تبني أدورنو لكثير من تحليلات بنيامين لموقع الفن من الحياة الحديثة من خلال تحليل بنيامين لمفهوم اللعب فى دراسته الرائدة عن المدنية واللامب (٢٤) ، وهذا يعنى ضرورة عرض آراء بنيامين ، التى تبناها أدورنو (٢٥) . لأنها تمثل ركيزة محورية فى تفكيره الجمالى ، ولنبداً بتحليل والتر بنيامين لعلاقة الفن بالتكنولوجيا ، لأنها وثيقة الصلة بفكر أدورنو .

يرصد بنيامين تطور عملية نسخ الأعمال الفنية ، بدءاً من عملية الصب والطبع ، لدى الاغريق - (حيث كانت الأعمال الفنية

- ٩١ -

المصنوعة من البرونز والفخار يمكن تصنيعها بكميات ضخمة ، فيما عدا العمل الفني كان غريدا ، لا يمكن أن يستنسخ ألياً) - الى عملية الطبع على الحجر باستخدام الأيدي ، الى التصوير الفوتوغرافي ، الذي أدى الى تغير أساليب انتاج الأعمال الفنية تغيرا جذريا ، وأدت تطورات تقنيات الاستنساخ الآلى مع حلول القرن العشرين الى ظهور أشكال فنية ، تفرض نفسها بوصفها اشكالا فنية أصيلة مثل فن صناعة الفيلم (السينما) التي ارتبط ظهورها بتطور تقنيات الاستنساخ الآلى ، وهذه التقنية أثرت على أشكال الفن التقليدي (٢٦) .

ولكن مهما تضاوت النسخة المنقولة من العمل الفني مع الأصل ، فإنها تفتقد عنصرا واحداً : وهو وجوده في الزمان والمكان ، ذلك ان خصائص العمل الفني وطبيعته التي لا تظهر في النسخ المطبوعة ، تشير الى زمانه ومكانه ، وبالتالي تبين ظروف انتاجه ، وموقعه في التاريخ . والزمان والمكان هما محورين أساسيين للتفكير الاستطقي عند أدورنبو . وأخذه من بنيامين ، لأن هذان البعدان يحكمان الوضع التاريخي لأي منتج من المنتجات البشرية (٢٧) فهذا الوجود المتفرد للعمل الفني يظهر لنا من خلال الأصل الذي يعكس التغيرات التي صادفته من وضع الظروف الطبيعية عليه من خلال الزمن (وهذا ما يظهر في الأعمال المصورة التي تنتمي لعصر النهضة مثلا ، ولا يمكن التعرف على التغيرات الأولى إلا من خلال النسخة الأصلية ، سواء بالتحليل الكيميائي أو الطبيعي ، ولا يمكن - بالطبع - القيام بهذه التحليلات على النسخ المصورة من الأصل) فالمكان والزمان في العمل الفني يحددان أصالة العمل الفني ، وقد أدى استنساخ الأعمال الفنية بكميات ضخمة ، الى اختفاء مفهوم الأصالة في العمل الفني ، لأنه ليس له وجود في أسلوب الاستنساخ (٢٨) .

ولكن أسلوب الاستنساخ قدم امكانيات أكبر ، عوضا عن الأصالة ، فمثلا يستطيع الاستنساخ أن يبرز جوانب في العمل قد تغفلها العين الجردة ، ويمكن من طريق التكبير والحركة البطيئة للكamera أن تتوصل الى حقائق تجهلها الرؤية الطبيعية « يمكن ملاحظة ان تخيل ميشيل فوكو له للوحة الوصفيات لفلاسكويز ، مرتبط بهذه الامكانيات التي تقدمها التقنية » (٢٩) ، وغن طريق هذه التقنية يمكن

اقترب العمل الفني من المتلقى ، فأصبح عن طريق الاسطوانة نستطيع الاستماع الى عمل موسيقى تم تسجيله في مدينة تبعد عنا آلاف الاميال ، ورؤية المتلقى لكاتدرائيات ضخمة من خلال فيلم سينمائي .

ورغم هذه الميزات التي يتيحها أسلوب الاستنساخ للعمل الفني ، فإن أصالة العمل الفني تتلاشى ، ونفقد بالتالى الشعور بهيئة الشيء أو الهالة المقدسة التي تحيط بالعمل الفني ، أو ما يعبر عنه بنيامين بكلمة عبق « aura » العمل الفني (٣٠) فما يتلاشى في عصر الاستنساخ التقنى هو عبق العمل الفني ، ودلالة ذلك ، أن العمل المستنسخ يخرج من مجال الفن ، لأن العمل الفني يعتمد في وجوده الخاص على التفرد ، بينما يؤدي الاستنساخ الى تعددية النسخ ، ويؤدي هذا بخروج العمل الفني من محيطه الخاص ، الى مجال جديد يسمح للمتلقى باستقباله ، وقد أدى هذا الى زلزلة مائية للموروث الثقافى ، فهذه الطريقة في انتاج الاعمال الفنية تؤدي الى تصفية العنصر التقليدى في الموروث الثقافى ، ويظهر هذا في الاعمال الفنية التي تعيد انتاج التاريخ الثقافى ، أو تبعثه من جديد ، وفق المنظور الخاص للعصر الحاضر ، الذى تسيطر عليه قيم أخرى ، غير تلك التى كانت سائدة إبان انتاج هذه الاعمال الفنية .. « هالسينما - على سبيل المثال - حين تعيد تقديم رحلة كريستوفر كولمبس لجزر الهند الغربية فانها تقدمه من منظور المكتشف ، بينما هو في منظور الثقافة الوطنية لسكان انجزر هو غاز لهم ، فالتقديم يتم هنا وفق قيم ثقافية مختلفة » (٣١).

ويقترب مفهوم « العبق » من مفهوم الجليل Sublime الذى سبق لكائط الحديث عنه ، في معرض تفرقته بين الجليل والجميل ، فالشعور بالجمال مرتبط بالعمل الفني ، بينما الشعور بالجلال تجاه موضوعات الطبيعة مرتبط بحالة طقوسية وشعائرية ، وهو مرتبط بالتجربة الدينية ، والسبب الذى جعلنا نقسرن بين المفهومين - العبق والجميل - هو التعريف الذى يقدمه بنيامين للعبق بأنها الظاهرة المتفردة ، والتي تفترض مسافة تفصل بيننا وبين الشيء (٣٢) ويتفاعل « العبق » فى عصرنا أو فى الاعمال الفنية نتيجة لزيادة الرغبة الملحة لدى الجماهير نحو السيطرة على تفرد كل شيء ، عن طريق الاستنساخ ، فالجماهير لديها رغبة - نمطها

طبيعة الحياة الاستهلاكية - في ان تجعل كل شيء اقرب إليها :
ماديا وانسانيا . فالمعمل الفني الاصلى يتميز بالتفرد والثبات ،
بينما يتميز العمل المستنسخ بالزوال والتكرار ، والانسان المعاصر
لديه رغبة في هتك ستر الشيء ، وبالتالي اهدار عبقة الخاص ،
لكي ينمى لديه طبيعة الادراك الحسى المعاصر الذى يقوم على
احساس المساواة الشاملة بين جميع الاشياء ، الى درجة تطبيقه
على الاعمال الفنية ، فيقوم باستنساخه (٣٣) .

ولهذا يمكن الربط بين تفرد المعمل الفني ووجوده في فسيح
التقاليد التى تكون حية ومتغيرة ، فتمثال فينوس ، كان الاغريق
يقدمونه ، بينما ينظر اليه رجال الدين في العصور الوسطى على
انه وثن ، ولكن كلاهما يتفقان على ادراك تفرده ، أى عبقة .
وتعتبر الشعائر عن تلاحم الفن بالتقاليد السائدة . ولذلك نشأت
الاعمال الفنية المبكرة خدمة للشعائر الدينية . ولهذا لم ين عبق
المعمل الفني لا ينفصل كلية عن وظيفته الشعائرية ، بمعنى أن القيمة
المتبردة للمعمل الفني الاصيل تجد أساسها في الطقوس المصاحبة
لنشأته ، والتي تمثل قيمته الوجودية ، وهذا الأساس الطقوسى ،
الذى يوحد بين الجميل والمقدس ، حتى في أكثر أشكال عبادة
الجمال العلمانية ، هو الذى يحافظ على وجود الفن في فسيح
الوجود الانسانى كوجود مستقل عن الوظيفة المباشرة في الواضع ،
أو كأداة لتأدية غرض معين ، ولهذا حين بدأت أول وسائل الاستنساخ
الحقيقية ، وهى التصوير ، رفع شعار « الفن للفن » ، لمقاومة
استخدام الفن من قبل أدوات السيطرة في المجتمع ، وبالتالي القضاء
على عبقة واستقلاله الخاص ، وهذا الشعار حاول ابتداء لاهوت
خاص بالفن ، وهو لاهوت سلبى يتمثل في مفهوم الفن الخالص ،
الذى ينكر الوظيفة الاجتماعية للفن ، ويرفض تصنيف الفن على أساس
الحتوى أو المضمون (٣٤) .

والاستنساخ الآلى للمعمل الفني ، جعل الفن يخرج عن دائرة
الشعائر والطقوس ، وأصبح التركيز على الأعمال الفنية التى يمكن
نسخها بكميات تتلاءم مع حاجات الجماهير التى يمكن صياغتها وفق
مفهوم مسبق ، تقدمه السلطة السياسية ، ولذلك تخلى المعمل

الفنى عن وظيفته الشعائرية لصالح الوظيفة السياسية التى يمكن أن يقوم بها . . وبالتالي يصبح العمل الفنى أداة للسيطرة والهيمنة ، بدلا من أن يكون أداة للتحرر .

ويتم تقييم الأعمال الفنية على أساس القيمة الطقوسية للعمل ، التى تثبت أصالته وتفرده ، وعلى أساس الربط بين قيمة العمل وقابليته للعرض . لأن الإبداع الفنى قد بدأ بطقوس كلية تخدم الشعائر ، لأنه كان أداة من أدوات السحر فى عصور ما قبل التاريخ ، ولذا لم يتم الانتقال من الوظيفة الطقوسية الى الوظيفة الفنية إلا فى عصر قريب ، فأصبح يتم التأكيد على القيمة الاستعراضية للعمل الفنى ، مما أدى لظهور وظائف جديدة للإبداع ، مختلفة عن تلك الوظائف التى عزت للفن فى عصور سابقة (٣٥) ، فى المرحلة الأولى لفن التصوير الفوتوغرافى كان يعتمد على القيمة الشعائرية عن طريق تقديس الأحياء - فائين أو أموات - من خلال الصور ، ثم أصبحت القيمة الشعائرية تحتل المرتبة الثانية بعدما أصبح انوجه الإنسانى ، فى حالاته وهواجسه المختلفة موضوعا للتصوير ، مما أدى لانبعث « العبق » من هذه الصور الممثل فى الشجن الذى تلتقطه الكاميرا ، ولكن تراجع هذا الأمر ، بتراجع الإنسان كموضوع للتصوير ليحل محله الأشياء ، والمدن ، واستعراض قدرات الكاميرا ، فأصبحت القيمة الاستعراضية هى الأولى ، لأن هذه القيمة تجعل من الممكن استخدام هذه الصور كأداة ، أو تقديم علامات على الطريق ، سواء كانت صحيحة أو مضللة ، حيث تتحدد دلالة الصورة الواحدة من خلال موضعها من السياق الذى توجد فيه .

ويمكن القول أنه عندما تحرر الفن من أساسه الشعائرى من خلال الاستنساخ التكني فإنه فقد مظهر الاستقلال الذى كان يتميز به ، وكان يجعل للفن وظيفة السمو فوق منظور العصر الذى تحكمه علاقات جزئية ، ليستشرف آفاقاً أخرى من خلال التخيل . فالعناصر الشعائرية ، تضاعفت شيئا فشيئا أمام تقدم تقنية الاستنساخ ، التى غيرت من وظيفة الفن الجوهرية ، ويمكن إدراك هذا بسهولة حين يتم المقارنة بين الأداء الفنى الذى يقدمه ممثل المسرح ، وممثل السينما ، فالأول يقوم بكل الجهود من خلال اللقاء الحى

المبتدئين ، بينما الثانى تقدمه الكاميرا ، من خلال لغة بصرية تقوم على المونتاج واستخدام عدسات التصوير التى تقدم زوايا معينة للموضوع ، فمثل المسرح اقرب للقيم الشعاعية فى الفن التى تقوم على المعاشية ، بينما مثل السينما يلتقى بالجمهور من خلال الكاميرا (٣٦) ، « فالعبق » أى تفرد الممثل فى أدائه مرتبط بحضوره للمعرض ، والسينما لا تحقق هذا ، ولذلك تلجأ شركات الانتاج الى تعويض ذلك عن طريق الدعاية لنجوم السينما ، حتى يتحولوا لاساطير تكتسب مصداقيتها من الدعاية والاعلان ، لكى يصدق المشاهد ما يراه على الشاشة ، لان هناك احساس عميق بالفرة يعترى الممثل أمام الكاميرا ، وهو نفس الاحساس الذى يشعر به الانسان أمام صورته المنعكسة فى المرآة . فالممثل أمام الكاميرا يواجه جمهور المستهلكين الذين يمثلون السوق ، ويقدم له عمله وكيانه ووجدانه ، وهو متصل بهم عبر قنوات محددة للاتصال ، ولكنه منفصل عنهم ، كما تنفصل مصانع الانتاج عن اماكن المستهلكين ، فالسينما تحاول تعويض جمهور « العبق » من خلال بناء مصطنع لشخصية الممثل خارج الاستوديو ، لتخلق نجومية تحتفظ بسحر الشخصية الأسرة (٣٧) .

ونتيجة لهذه التغيرات فى التقنية ، والتى اثرت على انتاج العمل الفنى ، وفقد تفرد ، أو شك التمايز الذى يفصل بين المؤلف والجمهور أن يفقد خصائصه الأساسية . فالناسيان يتطلع لكى يؤدى دوراً فى السينما ، أو يظهر فى الصحف ، أو يمارس دور الكاتب فى الصحيفة ، مما أدى الى ظهور تقييم جديد للكفاءة الفنية لدى المبدع ، فهو ليس الذى يحافظ على استقلاله ، ويتجاوز المحاكاة الى الإبداع الخلاق ، وإنما هو من كان قادراً على أداء دوره المهنى فحسب (٣٨) .

بالإضافة إلى أن الفنانون التى تعتمد على التقنية تحد من قدرة المثلثى التخيلية ، ففى المسرح يعى المرء حدود المكان التخيلى ، بينما السينما تجعل من التخيل محدوداً ومن الدرجة الثانية ، لأن المونتاج وزوايا التصوير والاضاءة تقوم بتركيب العناصر ، ملان نحو يستسلم المثلثى للاستقبال فحسب ، بينما فى المسرح يقوم المثلثى بإعادة تركيب وانتاج هذه العناصر التى يشاهدها من أجل بناء تاويل كلى خاص .

ويغسر الاستنساخ الآلى للفن من موقف الجماهير تجاه الفنون ،
 خالفنون التى يمكن مشاهدتها جماعيا ، أصبح لها قدرة ذاتية خاصة
 على اجتذاب الجماهير مثل السينما ، بينما الاعمال التى تتطلب نوعا
 من التلقى الفردى ، مثل فن الرسم مثلا ، فإنها تتراجع مكانتها
 جماهيريا .

ولا يقف تأثير التقنية عند هذا الحد ، وإنما يمتد ليشمل
 التأثير على الانسان التى فى الطريقة التى يتمثل بها العالم الذى يحيط
 به . وسيكولوجية الأداء التى تظهر من خلال الفيلم السينمائى تؤثر
 فى استخدام الأفراد للأدوات ، وفى استخدامهم للدراك الواعى فى الحقل
 البصرى والمسمى ، وترتب على هذا أن وحدات السلوك يمكن
 تحليلها بطريقة أدق ومن مستويات متعددة ، وزوايا متباينة ، أتحاها
 الفيلم السينمائى ، ولم يكن هذا متاحا من قبل فى اللوحات الفنية
 أو المسرح فأصبح العلم ممزجا بالفن ، مما يتطلب درجة عميقة
 من المعرفة العلمية ، عند التعرض لآى موضوع من الموضوعات ، فحين
 تركز الكاميرا على مشهد ما فإنه يصعب القول أيهما أكثر إبهارا ،
 القيمة الفنية فى التصوير ، أم القيمة العلمية ، وهذا من القيم
 الايجابية للسينما (التماثل بين الفنى والعلمى) . بالإضافة الى فهم
 أفضل للضرورات التى تسود حياتنا ، ويمكن للسينما أن تكون أداة
 للتحرك إذا ارتبطت بمشروع ثقافى إيجابى ، يجعلها مستقلة عن
 رأس المال الاحتكارى الذى لا يهدف الا للربح فقط (٣٩) . . . ولذلك يمكن
 للفنان المبدع أن يقدم لنا تفاصيل خفية للأشياء التى قد تبدو
 لنا مألوفة وتجعلنا نكتشف أماكن تبدو لنا عادية ، وهى ليست
 كذلك ، وتخرجنا من أسر الغرف الى عالم جديد بفضل التصوير
 عن قرب الذى يتيح لنا ادراك تمدد المكان ، والتصوير البطيء الذى
 يقدم لنا تمدد الزمان ، فى تكوينات بنائية جديدة ، لا تكشف عن
 تشكيلات الحركة المألوفة بحسب ، إنما تعطينا انطبعا بمحركات
 مناسبة ، وخارقة ، ومحلقة . . . ولذلك يمكن القول : لقد أدخلنا
 الكاميرا عالم البصريات اللاواعية ، كما أدخلنا التحليل النفسى عالم
 الدوامح اللاواعية . . . ذلك لأن الطبيعة التى تبدو أمام الكاميرا تختلف
 عن تلك التى تظهر للعين المجردة (٤٠) .

ولهذا فقد مكنتنا السينما من فهم الغضيل للأشياء التي تحيط بنا من خلال التصوير عن قرب ، وفتح مجالات جديدة للعمل لم تكن على دراية بها ، لأنها ركزت على تفاصيل خفية للأشياء المألوفة .

إن مهمة الفن هي إثارة تطلعات وحاجات بحرج عن مصاق النواتج الآتية ، ولا يمكن اشباعها إلا في المستقبل ، لأنه يتطلع للبحث عن المكبوت والمقموع والخفى في امكانات الانسان وطاقاته التي لا يقوم الواقع الراهن في ظل علاقاته القائمة بالنسماح بالتعبير عنها ، ولهذا يظهر لنا - عبر تاريخ كل شكل من الاشكال الفنية - تطلع الشكل الفنى الى ابداع مؤثرات جديدة تحقق له توصيل ذلك ، وهذه المؤثرات الجديدة ، لم يكن من الممكن التوصل اليها من خلال تطوير المستوى التقنى ، أى فى شكل فنى جديد . وهذا ما نجده فى استخدام الأدب لمقطعات من الصحف ، واستخدام الشعر لوحداث من المصمت ، الذى يعبر عنه بنقط بصرية ، فهذه الشطحات والمبالغات تنبع من انصب بذور الفن ، وأفضل لحظاته التي يتطلع فيها الى استثارة المتلقى بهموم جديدة ، وأبعاد غير مألوفة في تجربته الانسانية ، وهذه الشطحات تحاول تحطيم الهالة المحيطة بالموضوعات التي يتناولوها ، ويتحول العمل الفنى من المشهد الجذاب او النغمة الخلابة الى قذيفة تصيب المتلقى كالطلقة النارية ، ويكتسب العمل الفنى بعداً ملموساً لدى المتلقى (٤١) .

ولقد ترتب على التوسع فى استخدام التكنولوجيا فى العمل الفنى ، لاسيما فى السينما ، أن طبيعة التلقى الكمى - الذى يتمثل فى الاعداد الكبيرة للجماهير التي تشاهد الفيلم - قد تحول الى طريقة كيفية فى التعامل مع العمل الفنى ، فقد كان سائداً الموقف التأملى للعمل الفنى الذى يقوم على استغراق المتلقى وتركيزه على العمل الفنى ، أصبح العمل الفنى هو الذى يستغرق الجماهير ، بحيث لا يتيح لها الفرصة للتأمل العميق فى المشاهد التي تتسرى على شاشة العرض . فالسينما عمقت استخدام حواس الانسان بطريقة معينة ، تجعله يدرك العمل الفنى على نحو مغاير للطريقة التي كانت يتم بها أدراك العمل الفنى فى العصور القديمة ، فالعمارة - وهى تاريخها أطول من تاريخ أى فن آخر - تستقبل من خلال

الاستخدام أو المشاهدة ، أو من خلال اللمس والبصر ، فالاستقبال الذى يتم عن طريق اللمس لا يتأتى عن طريق التركيز فى العمل الفنى المعماري ، بقدر ما يتم هذا التلقى عن طريق الاعتياد - نتيجة للمعيشة فى هذا البناء المعماري أو ذاك - الذى يحدد لنا جوانب التلقى بما فيها الجانب البصري (٤٢) .

وهذا النوع من التلقى للأعمال الفنية من طريق الاعتياد ، أو الملاحظة العابرة ، الذى نشأ من خلال علاقة الانسان بالمعمارة ، أصبح هو القانون الذى يقوم عليه تلقى الفنون المصاهرة ، وادى لاكتساب عادات جديدة من خلال التسلية التى تحبها مشاهدة الافلام هى عادة الادراك الواعى الذى يتولد من الملاحظة العابرة للمشاهد ، التى تخفى ليحل محلها مشاهد جديدة ، ولذلك فإن نوع الاستقبال القائم على التثنت أصبح ملموسا فى جميع مجالات الفنون ، ودالا فى نفس الوقت على ظهور تغيرات هامة فى طرق الادراك الواعى التى كانت تعتمد فقط على التأمل ، فالمشاهد يستخدم خبراته فى ترجمة الصور ، عن طريق الصدمة التى يحدثها العمل الفنى لدى المتلقى ، وهذا يبين أن السينما جعلت القيمة الشعائرية للفن تتجهز الى الخلف ، لأن القيمة الشعائرية تعتمد على الادراك القاملى العميق ، بينما تلجأ السينما الى الاعتماد على الاستقبال القائم على التثنت ، مما يجعل المتلقى يستخدم خبراته الحسية بما فيها خبراته اللمسية أيضا ، وهذا يعنى أن التكنولوجيا قد جعلت من السمع والبصر وهما أداة الانسان فى التأمل يرتبطان بحواس أخزى هما اللمس من خلال خبرة الاعتياد ، التى يقوم الفن باستثارة الانسان من خلال الصدمة (٤٣) .

إن التزايد فى أعداد المشاهدين للسينما ، ودرجة تأثيرها بالاضافة لوسائل الاتصال الأخرى ، كالاذاعة والتلفزيون ، والفيديو ، قد جعلت السياسة تهتم بالاستطيقا ، لاسيما تلك الأنظم الفاشية التى تفرض على الجماهير ، وتكرس لعبادة « الزعيم » من خلال سيطرتها على أجهزة الاتصال التى تسخر لخدمة هذه العبادة (٤٤) .

وتبلغ ذروة الاستخدام السياسى للجانب الاستطيقى فى أدوات الاتصال ، بهدف صياغة مواقف الجماهير فى الحرب ، حيث يتم

تعبئة جميع الموارد المادية والمعنوية لخدمة غرض واحد ، وهو الدعاية أن الحرب جميلة ! لأنها تؤكد سيادة الانسان على الآلة ، وتقدم تشكيلات مختلفة للأدوات والأصوات والمشاهد ، للاستطبيق بطبيعتها ضد الحرب ، ولكن الأجهزة السياسية تستخدم استطبيقا للحرب ، لتمرير صورها . فالحرب هي برهان على استحداث ميادين جديدة لترويج سلع جديدة ، فالحرب الاستعمارية سببها التفاوت بين وجود وسائل انتاجية ضخمة ، وعدم وجود استخدامات انتاجية لها ، فتصبح الحرب وسيلة لترويج منتجات وأدوات الصراع ، وهذا دليل على أن المجتمع الغربى لم يصل الى النضج الكافى الذى يمكنه من استيعاب التكنولوجيا كمعضو من أعضائه ، لتطور الحياة ، واستهلاك المواد الخام ، فالحرب هي ثورة التكنولوجيا التى تستهلك « مواد انسانية » بدلا من المواد الخام التى حجبها المجتمع البشرى . فبدلا من نشر البذور على الحقول بالطائرات ، تقوم الطائرات بقذف القنابل على المدن ، وما كان ممكنا للانسان أن يرضى بالمشاركة فى قتل الحياة لولا استخدام السياسة للفن على نحو واسع ، ادى لنشأة ما يسمى « باستطبيق الحرب » ، هذه الاستطبيقا التى تقوم بصياغة وجدان الانسان ومواقفه تجاه الحرب ، واستغلت السياسة تغير الادراك الحسى للانسان من خبرة التأمل الى خبرة التشتت فى استخدام الحرب - بفاهيمها المتباينة ، وهو تعبئة الراى العام حول قضية من القضايا ، تمكن السلطة من استخدام أدوات العنف والدمار - لتقديم الاشباع الفنى للادراك الحسى ، الذى غيرته التقنية ، ونقلته من موقف التأمل العميق والادراك الواعى ، الى الخبرة الحسية المباشرة التى اعتادت على العنف ، وصارت الجماهير تتذوقه على مستوى الخبرة الاستطبيقية ، والحل فى مواجهة هذا ، ليس ابتعاد الفن عن الحياة ، أو نجعل نظرية الفن للفن هي النظرية السائدة ، وإنما الحل هو اضافة الطابع السياسى على الفن ، لكى يمارس نقده ونفيه لهذه الاشكال السياسية للانسانية . فالفن للفن قد يرى فى الحرب صور جمالية فى ذاتها من خلال اشكال الدروع والدبابات ، والطائرات ، وطلاقات الرصاص ، لأنه لا يدخل الاخلاق ضمن رؤيته ، بينما تسييس الفن يكشف عن الاستخدام غير الطبيعى لهذه الاشكال ويقف ضد الحرب حتى لو كان الهدف الجمالى هو ابداع الاشكال الجديدة ، فالفن للفن هو نظرية اقرب للفاشية منه الى الاتجاهات

- ١٠٠ -

السياسية الأخرى ، لأن الاتجاهات المناهضة للفاشية ، ترى في الفن استشارة لآفاق مستقبلية للإنسان ، وترى في الفن جزءا من النسيج الانساني الذي يعتمد على الحلم بيوتوبيا جديدة للإنسان (٤٥) . والسلطة السياسية تقنع الجماهير بنظريات الفن للفن ، واستطيقا الحرب ، عن طريق اقناعها بالمبدأ الذي يحكم الواقع الانساني الآن ، وهو مبدأ المردود ، بمعنى العائد الذي يعود على الانسان من جراء فعل معين ، مستخدمة في ذلك آلية التثنت في استقبال الانسان للأعمال الفنية .

هذه الآلية التي تتحقق في السينما ، والسينما هي الشكل الفني الأمثل الذي يتواءم مع الحياة المعاصرة المليئة بالأخطار المتزايدة التي تواجه الانسان ، فحاجة الانسان الى التعرض لآثار الصدمات هي وسيلة يلجأ إليها لكي يتقبل الأخطار التي تهدد حياته اليومية . والسينما تماثل التغيرات العميقة التي أصابت جهاز الانسان الادراكي ، هذه التغيرات التي يستشعرها الشخص العادي حين يجتاز شارع مزدحم في مدينة كبيرة ، مما أدى لاستخدام السلطة السياسية لمشريط الأخبار السينمائي الذي ينطوى على دلالة دعائية ، لا تخفى على أحد ، ولكن الشخص لا يملك مصدرا آخر للمعلومات عن العالم ، يساعده في تحديد مواقفه ، سوى هذه الأجهزة من الاتصال ، فيتم تطبيع الأفراد بصورة معينة من خلال تزويدهم بمعلومات مختارة . ومن خلال مباريات كرة القدم التي يتم حشد الجماهير بصورة تؤدي الى عدوى الاهتمام بها والتلقى بينهم .

ويمكن القول عند استعراض القضايا الجمالية التي تثيرها علاقة الفن والتكنولوجيا ، أن تطور أدوات الانتاج عبر تاريخ المجتمعات البشرية ، قد جعلت فنون كثيرة تتطور وفنون تندثر ، فلو قد ولدت النراجيديا مع الاغريق ، ولم تبعث إلا بعد فترات طويلة في شكل قواعد فقط من خلال كتاب فن الشعر لهوراس (٤٦) . فلا شيء يضمن استمرار فنون معينة ، نتيجة لظهور فنون أخرى تستوعب تقنيات العصر وأدوات الانتاج ، وتقرب من العلاقات الاجتماعية الى الحد الذي يمكنها من استشراف آفاق مستقبلية للوضع الانساني ، ولذلك لا يمكن للعمل الفني أن يكون قيما الا إذا ظهرت فيه أرهاصات المستقبل ، وهذا لا يتأتى الا باستيعاب الفن لأدوات العصر ..

- ١.١ -

وقد ساهمت التكنولوجيا في التمهيد من أجل ظهور شكل فنى معين ، فقبل أن تظهر السينما ، نجد المحاولات الأولى لفن التصوير المتتابع . وهذه الأشكال الفنية الجديدة - مثل السينما - كانت موجودة بذرتها الجنينية فى أشكال الفن التقليدي ، وقد ساهمت بعض التغيرات الاجتماعية ، مثل اقتصاديات السوق على أحداث تغيرات فى أنماط التلقى تمهد الطريق أمام الأشكال الجديدة . وهذا يعنى أن تطور الفن وظهور أشكال فنية جديدة كان مرتبطا بثلاثة عوامل هى :

١ - التكنولوجيا .

٢ - استخدام أشكال الفن التقليدى لبعض المؤثرات فى صورة خيالية .

٣ - التغير الاجتماعى وأثره فى تغيير أنماط التلقى للعمل الفنى .

هذه العوامل هى التى حكمت تطور الفن ، وبالتالي فإن موقف أدورنو من التكنولوجيا هو موقف متمدد الأبعاد .. فهو يرفض التكنولوجيا التى لا تكون أداة فى السيطرة على العالم ، وإنما سيطرة على الإنسان ، وبالتالي فإن استخدام التكنولوجيا فى إنتاج الأسلحة فى الحرب ، يرجع لنفس السبب الذى جعل السلطة السياسية تلجأ لاستخدام الفن للدعاية ، وأصبح استنساخ العمل الفنى عن طريق التكنولوجيا ، مرتبطا بنمو نزعة الملكية التى تغذيها الدعاية المعاصرة ، من أجل نسخ الإنسان أيضا ، فإذا كانت التكنولوجيا تنزع عن الفن الطابع الفردى له ، فإن التكنولوجيا ودورها فى أجهزة الاتصال تنزع عن الإنسان الطابع الفردى له ، بحيث يتوهم أن الحرية هى المفاضلة بين الأشياء ، وليست الاختيار بين نمطين من الوجود .. فالتكنولوجيا كصيغة من صيغ العقل المعاصر ، تحولت لأسطورة ، فبعد أن استنفدت أسواقها التجارية ، جعلت من الحرب سوقا لإنتاج آلات لتدمير (الأنواع الإنسانية الخام) بدلا من توفير جهد الإنسان ووقته فى التعامل مع الطبيعة .. وأصبح العقل فى صيغته الراهنة لا يمكن الاقتراب منه ، لأنه تجسدى مؤسسات ضخمة ، تعمل عبر القارات ، وتستخدم ملايين البشر .. هذه الصيغة التى تركز على ثلاث محاور هى : التكنولوجيا والاتصال والمعلومات ، تستخدم الإنسان من خلال السيطرة على لغة العصر ..

هوامش الفصل الثالث :

١ - قدم هوركهايمر - بعد وفاة أدورنو - كتاباً : « النظرية النقدية بين الأمس واليوم » حال فيه ما قدمته النظرية النقدية من إسهامات ، وبين أن كل قدمته لا يتجاوز نقد نسق العصر الحديث الذى يتمثل فى العقل المهيمن ، وتعضيد بعض أشكال التعبير الذاتى ، والتبشير بفلسفة تاريخ مضادة للدعوة الى التكيف مع الواقع ، التى تعتمد على أخلاق السعادة الطائفية ، التى تنبذ الانانية ، وتدعو الى إنسانية جديدة .

وهذه النقطة التى وصلت اليها النظرية النقدية ، جعلتها ترى فى الفن الأفق الوحيد الممكن له التواجد فى ظل النظام المعالى ، لكن هذا النظام الاستهلاكى يسعى لادخال الفن فى منظومته الخاصة ، ومن ثم يتحول الفن الى أداة ، ويبتعد عن منطقته المستقل ، وهذا ما يعنى موت الفن الذى يقصده أدورنو كوسيلة للتحرر من أسر الواقع ، وهذا قد يرجع الى أن طبيعة الانتاج الفنى - من خلال أدوات الاتصال - يخضع لشروط وعلاقات الانتاج القائمة ، ومن ثم يكون مرتبطاً بها من خلال القصد الجمالى ، فيتحول الفن الى مهنة للفنان ، وحرفة أو صناعة ..

وهذه الاشكاليات التى توقف عندها أدورنو ، حاول هابرماس وهو من الجيل الثانى لمدرسة فرانكفورت أن يقدم تعديلات جوهرية فى النظرية النقدية ، ويتحول من نقد الفن ، ودوره فى الحياة المعاصرة الى نقد الثقافة التى ينتجها المجتمع ، وهذه الثقافة هى التى تتضمن شروط استمرار وبقاء المجتمع من خلال اتاحتها لاختلاف الرؤى التعبير عن نفسها ، وإعادة إنتاج اشكاليات الفكر وفق حقيقتين : أولهما العقل التواصلى ، بوصفه صيغة للحوار والتعدد ، وأظهر للاختلافات المكيوتة والمضرة فى المجتمع ، مما يتيح لها المشاركة فى الواقع الفعلى ، بدلاً من تهميشها ، وثانيهما : فكرة الواقع المعاش ، بوصفه حصيلة ديناميات جدلية ، ولهذا فإن كتابات الجيل الثانى

— ١٠٣ —

مثل يوجين هابرماس ، وچان بياجيه واريك فروم التى طرحت
افقا جديدا بدلا من الأفق المسدود الذى وصلت اليه النظرية
النقدية ، واعترف به ماكس هوركهايمر فى كتابه السابق الذكر
الذى صدر عام ١٩٧٠ .

See : jurgen Habermas : Legitimation Crisis, trans by, T.
Mc Carthy, Beacon Press, Boston, 1975, P, 142 .

2 - Adorno : Aesthetics theory, P, 6 .

3 - Hegel : Aesthetics : Lectures on Philosophy of fine Art .

٤ - باتريك تاكيسيل : المذنية والملاعب : دور والتر بنيامين فى تأسيس
علم الاجتماع التصويرى . ترجمة د. حندى الزيات ، مجلة
ويوجين العدد ٧٨ ص. ٥٠ .

٥ - تقوم فكرة هذه المسرحية على محاولة اصلاح المجتمع عن طريق
تدميره ، انظر فريدريش شيلر : اللصوص (١٧٨٢) ترجمة
د. عبد الرحمن بدوى المسرح العالى ، الكويت ١٩٨١ ص ١٢ .

6 - Adorno : Aesthetic theory, P, 4 .

٧ - هناك تعريفات مختلفة لكلمة الحضارة والثقافة تبعاً للفترة
التاريخية ، والتعريف الذى يقصده أدورنو للحضارة . هى مجموع
الجوانب المادية فى حياة الأشخاص والمجتمعات ، وبالتالي يتم
التمييز - فى فترة تاريخية من حياة المجتمع - بين الحضارة
والثقافة ، على أساس أن الثقافة تعبر عن الجوانب الفكرية
والروحية فى حياة المجتمعات . وقد اكتسبت كلمة ثقافة
Culture هذا المضمون فى ألمانيا على وجه الخصوص ، وصارت
موازية لتصوير عام لتاريخ البشرية الذى اعتبرت درجات
التقدم الفكرى معياراً أساسياً للتمييز بين مراحل تطوره .
وقد تابع أدورنو ما سبق أن قدمه هيجل من ضرورة عدم
الفصل بين الحضارة والثقافة ، لأنه لا يمكن تصور الجوانب
المادية مستقلة عن حياة الإنسان الروحية ، حيث تتبع هيجل

- ١٠٤ -

مسيرة الروح التي تتجسد في اشكال مادية واجتماعية وثقافية
مثيل الاسيرة والمجتمع والدولة ومؤسسات الفنون .

8 - Adorno : Dialectic of Enlightenment, P, 120

٩ - أنظر محاوره افلاطون الجمهوريه ، الكتاب الثالث والعاشر ،
كذلك محاوره القوانين ، حيث اوضح رايه في كليهما حول
الفن والأخلاق .

10 - Adorno : Dialectic of Enlightenment, P, 142

١١ - دفع ميشيل فوكو هذه الفكرة الى اقصى حد لها ، حين
نقد العلوم الانسانية ، التي استخدمت كأداة في يد الدولة
السلطوية الشمولية ، وركز على الطب النفسى الذى اتخذ
وسيلة لقهر الافراد ، الذين يختلفون مع النظام القائم ،
من خلال وصفهم بصفة الجنون ، وبين فى كتابه تاريخ الجنون :
أن الجنون كظاهرة انسانية كان يتم اطلاقه فى البداية على
المختلفين والمعتوهين ، والخارجين على المجتمع ، لكى يتم عزلهم
من المجتمع ، فالعزل السياسى كان يستخدم الطب النفسى
فى تعزيزه وتبريره .

لزيد من التفاصيل حول رؤية فوكو الجنون ، أنظر :
د. محمد على الكردى : نظرية المعرفة والسلطة عند ميشيل
فوكو ، دار المعرفة الاسكندرية ١٩٩٢ .

١٢ - أوضح أدورنو هذا فى كتابه، جدليات التنوير ، فى الجزء
الخاص بصناعة الثقافة ، حيث يؤدى هذا الى تبنى مفهوم
سلبى للدين ، يتمثل فى وضع الطابع الروحى فى مرتبة أسمى
من الضروريات الحسية ، وبالتالي صهر المادة فى السماء ،
والموت فى الأبدية ، فيقوم الفرد - نتيجة لهذا المفهوم -
بقمع ذاته ، ويقتنع نفسه أن هذا هو جوهر الدين ، بينما
هو يقتنع نفسه بقبول الواقع الراهن على ما هو عليه ،

- ١٠٥ -

ويقتنع أن الفساد ليس في العالم الاجتماعي ، وإنما في نفسه
القائدة ، فيصارع أهوائه ورغباته المشروعة لصالح سيادة
نمط سائد للحياة اليومية .

- Adorno and Horkheimer : The culture Industry : enlighten-
ment as Mass deceptors, P, 125 .

١٣- اهتمت النظرية النقدية بدراسة صورة الحب في المجتمع
الصناعي المعاصر ، فأبرز أريك فروم هذا في كتابه : من
الحب ، وعالج هربرت ماركيز هذا الموضوع في كتابه :
ايروس الحب والحضارة ، وعالج أدورنو هذا الموضوع في
أبحاثه عن التسلطية .

١٤- الطابع الحسي للخبرة الجمالية بدأ مع باو مجارتن ، الذي
ركز على إبراز هذا الطابع الحسي كوسيط مشترك يتيح
التواصل بين الفنان والمتلقي والناقد .

١٥- ذكره هربرت ماركيز في كتابه « فلسفة النفي » الترجمة
العربية ، دار الآداب البيروتية ، الطبعة الأولى ١٩٧١ ، ص
١٢٩ - ١٣٠ .

١٦- مفهوم الجسم في الفلسفة المعاصرة ، وعلاقة الوسائط المادية
بمعلم الجمال .

- Adorno : Aesthetic Lheory, P, 485 .

١٧- هربرت ماركيز : فلسفة النفي ص ١٢٨ .

18 - Adorno : Aesthetic Theory, P, 48 .

١٩- أوضح فريدريش شيلر هذه الفكرة أيضا في قصيدة له عن
الفنانين ، فبين أن ما ندركه اليوم على أنه الجمال ، سنكتشف
في يوم قادم أنه الحقيقة .

20 - Adorno : Aesthetic Theory, P, 191 :

21 - Ibid : P, 355 :

22 - Ibid : P, 308 :

23 - Frederic Jameson (éd), Aesthetics and Politics : Debates between Ernst Bloch, Georg Lukacs, Bertolt Brecht, Walter Benjamin and Theodor Adorno, NLB London, 1977,

نجد في هذا الكتاب الرسائل المتبادلة بين أدورنو وبنيامين .

24 - Richard Wollin : Walter Benjamin An Aesthetic of Redemption, Columbia University Press New York, 1982, P, 86

٢٥- تعرف بنيامين على أدورنو وهوركهايمر في الثلاثينات من هذا القرن ، وانضم الى معهد الدراسات الاجتماعية بجامعة فرانكفورت ١٩٣٥ ونشر بعض دراساته في مجلة المعهد

Zeitschrift Fur Sozialforschung

(مجلة التنمية الاجتماعية) ، مثل دراسته عن الفن في عصر الاستنساخ الآلي في العدد الخامس سنة ١٩٣٦ .

٢٦- مقالة بنيامين الهامة عن الفن في عصر الاستنساخ الصناعي ، لها ترجمة لسيزا قاسم نشرت في العدد الثالث من مجلة شهادات وقضايا شتاء ١٩٩١ من صفحة ٢٣٧ الى صفحة ٢٦٤ وقد اعتمدت عليها .

27 - Adorno : Aesthetic theory, P, 256 .

٢٨- الفن في عصر الاستنساخ الصناعي ، الترجمة العربية المشار اليها ص ٢٤٤ .

٢٩- قديم ميشيل فوكو تحليله لهذه اللوحة في كتابه نظام الأشياء Order of the Things .

٣٠- قدمت ترجمة هذا المصطلح د. سيزا قاسم في معرض ترجمتها لنص بنيامين .

ويثبت أن العبق « aura » هو ما يعرض تفرد العمل الفني وأصالته ص ٢٤٠ .

- ١٠٧ -

٣١- انظر نص تودروف عن اكتشاف أمريكا أو الغزو ، وقد ترجم النص أكثر من ترجمة الى اللغة العربية ، أبرزها ترجمة بشير السباعي .

بشير السباعي ، دار سينا للنشر ، القاهرة ١٩٩٣ .

32 - E, kant : The critique of judgment, Itrans, by : j, c, Meredith, oxford, 1952, P, 86 :

٣٣- والتر بنيامين : العمل الفني في عصر الاستنساخ الآلي ، ص١٢٤

٣٤- المصدر السابق ص٢٤٢ ومن ٢٤٣ .

٣٥- المصدر السابق ص٢٤٤ .

٣٦- المصدر السابق ص٢٤٦ .

٣٧- المصدر السابق ص٢٤٦ .

٣٨- المصدر السابق ص٢٤٧ .

39 - Adorno : Aesthetic theory P, 85 :

٤٠- والتر بنيامين : مصدر سبق ذكره ص٢٤٩ .

٤١- المصدر السابق ص٢٥١ .

٤٢- المصدر السابق ص٢٥٢ .

٤٣- المصدر السابق ص٢٥٤ .

44 - Adorno : Aesthetic P, 467 :

45 Ibid : P, 89 .

46 - Ibid : P, 47 :

الفصل الرابع

نظرية الاستطيقا

- - نظرية علم الجمال
- - استطيقا العمل الفنى

لقد تحول أدورنو الى علم الجمال ، لى يفتح الطريق أمام النظرية النقدية التى اقتصر دورها على توصيف صور العقل فى المجتمع المعاصر ، ونقد المجتمع وصور التسلط السائدة ، وكما يرى أحد الباحثين ، وهو روديجر بوبنر أن أدورنو « قد استحضر العمل الفنى لمساعدة النظرية النقدية على الخروج من عجزها ، مادامت لا تستطيع بمقولاتها أن تفسد السحر الأيديولوجى الذى وقعت فى أسرهِ . فالوهم الجمالى هو الوهم الوحيد الذى لا يستطيع الكذب ، لأنه منذ البداية لا يتظاهر بأنه شيء آخر » (١) ولهذا يعتقد أدورنو أن الأمل يكمن - فى النهاية - فى عالم الوهم الجميل ، عالم الفن ، وعلى الفلسفة أن تتبع آراء الفن ، ذلك لأن الحقيقة المتحررة من أيديولوجيا الواقع تظل يوتوبيا ، والفن هو الذى يستطيع استشراف عالم الحلم من فعل التخيل ، « فالفن عن طريق خلقه لعالم وهمى ، يمكن أن يعدنا بالتحرر من وهم الواقع » (٢) .

ويتميز كتاب أدورنو النظرية الجمالية أو الاستيطيقية ، الذى لا يتماثل مع المؤلفات التقليدية فى الاستيطيقا ، فهو لم يلجأ الى ما لجأ اليه السابقون من تطبيق لموقف مذهبى على مشكلات الفن ، والحكم الجمالى ، وإنما هو يحاول أن يستشرف آخر إمكانات تجاوز الواقع من خلال تحليله للظاهرة الفنية ، ولهذا فهو يحاول الكشف عن الموضوعات غير اليقينية ، التى لم تستطع الفلسفة التعامل معها ، لأنها تستعصى على التحليل الفلسفى التى يخضع لمقولات وتصورات مسبقة .

وظواهر الفن تعطى انطباعاً بالاستقلال الذاتى ، ولكنها مع ذلك مجرد وهم ، فالفن رغم أنه ينقل لنا خبرة خسية ، يمكن فهمها ، إلا أن هذه الخبرة ، لا تصمد لى تحليل نظرى (١٣) ، والفهم هنا ، لا يعنى مرحلة الإدراك التى تحدث عنها كانط فى كتابه نقد ملكة الحكم ، وإنما يعنى الإدراك الحسى فى إثارة جوانب مركبة من اللاشعور والشعور بالواقع ، وهذا الفهم الذى يقدمه

أدورنو ، للعمل الفني ، يبين لنا الى أى مدى تفرس أدورنو في التعامل مع الفنون المختلفة ؟ فالكتاب ، النظرية الجمالية : ثرى بالتحليلات للأعمال الفنية التى تتخطى فى كثير من الأحيان الحدود الفاصلة بين النقد الفني ، وعلم تذوق الموسيقى وتاريخ الفن :

لكن قبل أن نقدم تحليلاً لكتاب أدورنو « النظرية الجمالية » أو « نظرية علم الجمال » الذى لم يترجم الى اللغة العربية من قبل ، لابد أن نوضح المقصود بهذا العنوان ، هل المقصود هو تقديم نظرية للاستيقا Aesthetic ، بمعنى البحث فى المبادئ التى يركز إليها هذا الميدان الجديد ؟ بمعنى أن يكون بحث فى ميتافيزيقا علم الجمال بالمعنى الكانطى لكلمة ميتافيزيقا ، المقصود بها لدى كانط البحث فى المبادئ التى تقوم عليها الجماليات ، فميتافيزيقا العلم عند كانط ، هى البحث فى المبادئ التى يقوم عليها العلم ، وبالتالي يكون بحث أدورنو يندرج فيما يمكن أن يسمى (فلسفة الاستيقا) . أم هو بحث فى الخبرة الجمالية ، وهو المجال الدقيق لعلم الجمال ، بعيداً عن المعايير القيمة ؟ وهذا يجعلنا نراجع التحديدات الدقيقة بين نظرية الفن ، الاستيقا ، فلسفة الجمال ، وفلسفة الفن ، والنقد الفني ، لنرى بشكل دقيق - انتهاء محاولة أدورنو فى تحليل الظاهرية الجمالية (٤) .

- نظرية علم الجمال :

يتكون كتاب أدورنو النظرية الجمالية من اثنتى عشر فصلاً ، وثلاثة ملاحق ، وفى الفصل الأول يتحدث أدورنو عن الفن والمجتمع والاستيقا . يبين أن الحديث الآن عن الفن ، أصبح مشكلة ، لاسيما فيما يتعلق بوضع الفن وعلاقته بالحياة الانسانية ، والمجتمع ، لاسيما أن الكثيرين يريدون أن يحددوا آواوية ما ، تمكنهم من تحديد طبيعة العلاقة ، فهل يأتى الفن أولاً ، ثم تجيء الحياة الانسانية ، أم العكس ؟ وذلك لتأسيس نظره للفن ترى فيه انعكاساً لما يحيط به من عوامل مختلفة ، وحقيقة الأمر أن هذا تأويل لموقع الفن ، واسقاط لتصورات مسبقة عليه ، ومحاولة لملء الفراغ اللانهائى الاحتمالى لأبعاد الانسان الذى يجد نفسه فى حاجة الى الخيلة ، لأدراك أبعاد تجربته غير المرئية (٥) .

ويرصد أدورنو ظهور الحركات الفنية التي قدمت ثورة فنية منذ عام ١٩١٠ ، فلقد تزايدت أعداد الأعمال الفنية ، التي تنهج نهجاً مغايراً لمفاهيم الفن التقليدي وألياته (٦) . واستطاع الفنان أن يكتسب حرية جديدة - لم تكن متاحة له من قبل - في تناول موضوعات ، كان محرماً الاقتراب منها ، وحرية في تدمير الأشكال التقليدية - في انتاج العمل الفني ، ولكن - رغم هذه الحرية ، التي أكتسبها الفنان - أحاطت بالفن شكوكا حول جدواه ، لاسيما بعد سيطرة مبدأ المردود الاقتصادي ، وهيمنة على مختلف أشكال الحياة الإنسانية ، مما يترتب عليه وضع الفن موضع الشك والريبة ، وخصوصاً بعد أن استخدمت السلطة والشركات الاستهلاكية الفنون كأداة لترويج منتجاتها ، وأصبح الفن مرادفاً للدعاية والإعلان ، وتضاءلت مساحة الفن « الحقيقي » ، الذي لا يستخدم كشأداة في يد المؤسسات ، لأنه متحرر من أسر السياق الذي يحكم الواقع ، وبالتالي طرحت أسئلة قديمة عن قيمة الفن وجدواه ، وعلاقته بالمجتمع والحياة الإنسانية .

وهذا توصيف من أدورنو لحالة الفن الآن في الحياة المعاصرة ، ونهجه الدائم ، هو التساؤل ، الذي يكشف عن أبعاد الموقف من منظور مغاير ، فيحدد أهمية العمل الفني في كشفه للمقبوع والمكبوت في الحياة الإنسانية ، ولكنه يميز بين نوعين من الفن ، النوع الأول : الفن السوفسطائي أو الفن الكاذب الذي يدمج نفسه مع الأنواع الأخرى من الدعاية (٧) ، ويكتيف مع الحياة الحديثة ، وليس لديه أية قدرة على المقاومة أو النفي ، فهو وسيلة أيديولوجية ، لتبرير الحياة من خلال الوسائل والأشكال والأدوات الفنية . والنوع الثاني هو الفن الحقيقي الذي يمثل قوة احتجاج ضد كل ما هو قائم ، ويؤدي إلى الاغتراب والتشيز والتكوص . والنوع الأول يستخدم المشعارات والأدلهيات التي تضيء مقدار من السعادة والألفة على المعالم المتفكك الحزين ، بينما النوع الثاني يقدم نوعاً من الغراء للإنسان على مافي المعالم من تمزق وبالتالي يحرر الإنسان من أسر المعالم ، عن طريق النفي لكافة الأشكال التي تجعل وعيه يستنيم لهذا المعالم .

ويقدم أدورنو في هذا الفصل تفنيدياً للأسئلة المزيفة التي تطرح عن الفن ، وخصوصاً تلك التي تتناول العلاقة بين الفن والحقيقة والحياة ، ويناقش هيجل في قضية موت الفن **death of art** (٨) ويرد على حجة هيجل القائلة بأنه في العالم الذي يسمى بالـ صياغة كل شيء وفقاً لقانون ما ، أو قواعد محددة ، فإن الفن يموت ، لأنه لا يستطيع أن يحيا من خلال قوانين جامدة ، وقواعد محددة سلفاً ، لأن الفن يصنع قوانينه وقواعده الخاصة ، والإنسان في العصر الحديث - وفقاً لمنظور هيجل - لا يقبل إلا الأشياء التي يمكن صياغتها في قانون كمي ، أو قواعد محددة ، ولما كان الفن لا يقبل هذه الصياغة ، فإن هنالك نوعاً من الحجاب بين طبيعة الإنسان المعاصر وبين الفن الذي يثور على القواعد التي يتبناها الإنسان ، ولهذا فالفن الحقيقي من وجهة نظر أدورنو لم يمت ، طالما أن الفن لم يخضع للقواعد والقوانين التي تحكم الحياة الحديثة .

ثم يناقش أدورنو طبيعة العلاقة بين الفن والمجتمع ، ويرد على نظرية الانعكاس الذي قدمها جورج لوكاتشر ، ويبين عيوبها ، ويبين أن الفن في اعتماده على بنية التخيل الحسي ، يقدم اليوتوبي بالنسبة للمجتمع (٩) ، ولذلك لا يمكن إحالة الفن للمجتمع ، إلا ما إن ما تقدمه حين ذاك يكون تفسيراً أيديولوجياً للفن ، بالرجوع لما هو كائن ، بينما الفن تخيل لأبعاد متعددة ، والمجتمع أحد هذه الأبعاد ، وليس البعد الوحيد ، ويناقش أدورنو التفسيرات التي تربط بين الفن والمجتمع على نحو مباشر بأنها تحاول استنطاقه بما ليس فيه ، ويمثل الفن محاولة لتجاوزه .

ويقدم أدورنو - بعد نقده لنظرية الانعكاس - نقداً لنظرية التحليل النفسي في الفن ، من خلال مقارنته بين رؤية كل من كانتط و فرويد للفن (١٠) . وعلى الرغم من استفادة أدورنو من استنطاق فرويد في تحليله للأعمال الفنية ، إلا أنه لا يتخذ من نهج فرويد النهج الوحيد في تفسير الأعمال الفنية ، ويبدو أدورنو في هذا الجزء أقرب إلى كانتط منه إلى فرويد ، رغم استفادته من الأخير . لاسيما في اهتمامات فرويد بخبرات الفنان اللاشعورية وعلاقتها بالعمل الفني ، والنقد الذي وجهه أدورنو لمنهج التحليل النفسي للفن ، يتلخص

- ١١٥ -

في تركيز فرويد على بعض العناصر ، مما أدى لاهمال عناصر أخرى في عمية الابداع والتذوق الفني ، فلقد ركز فرويد على الحلم والملاشعور ودورهما في عملية الخيال ، والتعبير عن المكبوت لدى الانسان ، لكن لم يشر فرويد الى الثقافة كمصدر من مصادر الابداع لدى الفنان أيضا ، ويقوم بتفسير العمل الفني بالرجوع الى الفنان ، وهنا يعنى أن تحليله يعتمد على فرضيات تأملية ، مثل فرضية الحلم ، فيرى فرويد أن العملية النفسية في حالة الفن ، وفي حالة الحلم هي عملية واحدة (١١) ، ولكن المقصد الذي يوجه التكوين مختلف في الحالين ، والحلم كالفن لغز مشخص ، والتمثيلات التي قامها فرويد بين الحلم والفن لا تدعمو البقاء عند المعنى الظاهر للحلم بل قوميء الى - على العكس من ذلك - قراءة الأعمال الفنية كما يقرأ الحلم ، من خلال فك شفرته ورموزه اللاشعورية ، بهدف اكتشاف اللامرئى . ويتعامل فرويد مع العمل الفني - مثل الحلم - بوصفه نصاً ينبغي تفكيكه رموزه ، فالعمل الفني هو التدوين الاصلى لتاريخ فردى لا تنفك رموزه الا في ضوء التحليل النفسى ، والعمل الفني من خلال هذا المعنى هو اعتراف من اعترافات مؤلفه ، ولكنه اعتراف لمن يتقن قراءته . فالعمل الفني يبدو وكأنه تدوين ، مكتوب من قبل فى النفس الانسانية ، ولذلك يفهم فرويد جميع المواد التي يتألف منها العمل الادبى ، على انها ماضى مختزن داخل الانسان ، ووردت عليه خلال الذات العائنة والكسل وخبرات السعادة والالم ، والكذب لديه هو خالم فى وضخ النهار ، فالتجارب الحاضرة توقف فى المبدع ذكرى تجربة أسبق ، تنبثق من خلالها رغبة فى التحقق من خلال العمل الفني (١٢) . والعمل الفني يكشف عن عناصر التحريض القائمة التي تستدعى لا شعور الطفولة .

وقد استفاد أدورنو من تحليل فرويد فى إحدى جوانبه ، حين نشر مسرحية « نهاية الحفل » لضمويل بيكيت على انها تشخيص ونكوص ، فمجزر البطل عن الفعل جعله يتذكر طفولته القديمة .

والفكرة الهامة التي يركز عليها أدورنو فى تحليله لفرويد فى مواضع متفرقة من كتابه النظرية الجمالية هي أنه ليس هناك

نظام طبيعى أو منطقى لللاشعور ، وهو مصدر الفن عند فرويد ، بالإضافة للخيال ، فهذه الطبيعة الخاصة للفن التى تخرج عن منطق الواقع ، هى ما يميز الفن على الإطلاق ، والفنان - لدى أدورنو - هو الذى يحتفظ عمله الفنى بشكله الذى يابى على الدلالة الجاهزة ، ويحتفظ بمنطقه الخاص ، على عكس الإنسان فى حياته الواقعية حين يتذكر الحلم الذى رآه أثناء النوم - والتذكر هنا هو فعل شعورى واع - فعند ذلك فقط تتخذ محتويات اللاشعور شكلا ذا دلالة ، بينما الفنان يسعى لتقديم حلمه الإبداعى كما هو ، حتى لا يفقد خواصه الرئيسية حين يدخله فى شكل منطقى يمكن تفسيره بالرجوع لما هو كائن ، وليس بالرغبة بالتحسرر مما هو كائن . ويأخذ أدورنو على فرويد أن التحليل النفسى للفن لديه سجين منطق العلاقة ، وتمثلها ، وهذا يعوقه عن اكتشاف التعدد الغنى للمعانى فى العمل الفنى ، التى لا يمكن ردها للسيرة الذاتية للفنان محسب . وأن كل نص لا يتيح لنا اكتشاف هوية مؤلفه محسب ، وإنما يتيح لنا ادراك (نص الحياة) من خلال الخيال الحسى - وأنه يمكن حل لغز النص الفنى بالكشف عن الكبت الجماعى كاساليب للرقابة السياسية على اختلاف العصور ، وليس بالكبت الفردى فقط - ويأخذ أدورنو على فرويد ملاحظة هامة تتعلق باهتمام فرويد بضمون العمل الفنى أكثر من اهتمامه بالسمات الشكلية واللغوية والتقنية ، وهذا يبعده عن الجماليات المعاصرة التى تركز على الآليات التشكيلية بوصفها ثورة فى الفن (١٣) .

وفى الفصل الثانى ، يتناول أدورنو اشكالات التى يثيرها وضع Situation الفن فى عصرنا الراهن ، فيحلل العناصر المادية للفن المعاصر ، التى تعددت بشكل لم تعد المثولات الجمالية الأولية مقبولة فى تحليل طبيعة الفن المعاصر ، فلم يعن للفن هذا الطابع الجوهرى Desubstantialization الذى كان مرتبطا به فى المجتمعات السابقة (١٤) وأصبح للفن وضع خاص فى الثقافة التى يطرحها المجتمع الصناعى الذى نعيش فيه ، هذه الثقافة التى تلقى بظلالها على كل شئ فى المجتمعات الحديثة ، ولهذا لم يعد من الممكن تناول قضايا الفن ضمن إطارى مذهبى ، بحيث يأتى الفن فى خاتمة النسق الفلسفى كانعكاس ثانى للعلاقات الأولية

- ١١٧ -

التي يطرحها الفكر السياسي ، فوضع الفن مرتبط بنقد الثقافة المعاصرة التي تحكمها آليات التبادل ومبدأ الردود .

وما يريد أدورنو أن يؤكد هنا ، هو استقلالية الفن ، وبالتالي فهو ينقد التصورات التي تلحق الفن بعوامل أخرى ، مثل الجمالية الماركسية التي تحاول معاملة الفن كأيديولوجيا ، وتعمل على إبراز الطابع الطبقي للفن ، فهذا يفترض وجود علاقة مباشرة بين الفن ومجمل علاقات الانتاج ، وتغير الأخيرة يؤدي إلى تغير الفن ، وهذا ينطوي ضمنا على ضرورة تمثيل علاقات الانتاج الاجتماعية في العمل الفني ، لا أن تفرض من الخارج ، بل تدرج في عداد المنطق الداخلي للعمل الفني ، بحيث تتفق مع منطق المادة الوسيطة المستخدمة في الفن ، ولكن هذا التصور ينطوي على تصور معياري يفترض أن هناك رابطة محددة بين الفن والطبقة الاجتماعية ، والفن الأصل والحقيقي - من هذا المنظور - هو الفن الذي يعبر عن وعي الطبقة الصاعدة ، وبالتالي يوحد بين السياسي والجمالي ، أي بين المضمون الثوري والطبيعة النوعية للفن ، والواقعية هي الشكل الفني الأمثل للتعبير عن ذلك ، ويلاحظ أدورنو أن هذه التصورات المعيارية كانت لها عواقب وخيمة على علم الجمال ، وافترضت أن القاعدة المادية هي الواقع الوحيد الحقيقي ، وانتقصت من شأن الوعي ، واللاشعور الفرديين ، ووقعت الجمالية الماركسية بذلك في التشيؤ الذي كانت تحاربه ، لأنها لم تفسح المجال للذاتية والخيال في الفن بوصفهما يمثلان القدرة على تجاوز الواقع وما فيه من تناقضات (١٥) .

ويبين أدورنو ضرورة تجاوز الفن للواقع القائم ، حتى لا يتحول إلى أداة لتكريس هذا الواقع وتأكيد ، بدلا من نفيه ، وكشف ما فيه من بؤس والهم ، وهذا لا يتأتى إلا بدائنا بالشكل الجمالي ، وقانونه ، بدلا من أن نبدأ من الواقع إلى الفن ، فالفن يعيد صياغة العالم على نحو مغاير تماما للعالم الواقعي ، ويظهر المضمون المباشر في أسلوب العمل الفني ، وبناء منطقته اداخلي ، ولذلك فالفن حين يتجاوز الواقع المباشر ، فإنه يحطم العلاقات المتشعبة للعلاقات الاجتماعية القائمة ويفتح بمدا جديدة للتجربة

١١٨

الانسانية ، وهو بعد التهرّد الذاتى على ماهو متاح ، ويبدو
كامكانية وحيدة للوجود الانسانى . والفن بذلك يتحول لقوة منشقة
عن الواقع ، لأن الشكل الجمالى يتيح تحويل الانسان من فرد
محكوم بشروط الواقع الحاضر الى فرد مكثف بذاته ، ومحكوم
بشروط أخرى ، وبواسطة هذا التحويل الجمالى الذى يتم عبر
أعادة صياغة اللغة والادراك والفهم ، يمكن للعمل الفنى أن يعيد
تمثيل الواقع ، وهو يضعه فى قفص الاتهام ، ويكشف بالتالى
عن الممنوع والمكبوت فى داخله ، ولذلك يركز أدورنو على أن وظيفة
الفن النقدية تكمن فى الشكل الجمالى ، لأن الشكل الجمالى يتجاوز
الواقع الراهن ، ويمثل الاستقلال الذاتى - الذى لا ينتج وعياً زائفاً ،
أو وهماً - الوعى المضاد لكل صور الامتثال للواقع الراهن ،
وهو الذى يعتق الحساسية (يحرر الحواس ويفتحها على ادراك
صورة أخرى للواقع غير تلك التى تلح عليها أجهزة الاعلام ،
وأدوات الاتصال) والخيال والعقل ، ولكى يقوم الشكل الجمالى
بهذه الوظيفة ، فلا بد أن ينتزع الفن من أسر قوة السائد لكى
تتيح له التعبير عن حقيقته الخاصة . وهذا الطابع الخاص للشكل
الجمالى يجعل المبدأ الذى يحكم عالم الفن مختلف تماماً عن المبدأ
الذى يحكم عالم الواقع ، ويصبح الفن مغايراً لما هو معطى
وراهن ، وبمغايرته وتمايزه يؤدى الفن وظيفة معرفية ، لأنه يبلغنا
بحقائق غير قابلة للتبليغ بأية لغة أخرى غير الفن .

ويتناول أدورنو - فى الفصل الثالث - مفهوم القبح والجميل .
وعلاقة الفن بالتكنولوجيا ، فيحدد مفهوم القبح
Ugliness
كمفهوم معيارى مرتبط بالثقافة السائدة ، ويتحول لبناء شيمى
يعزل كل فرد أو عمل أو صورة متمردة على النسق الثقافى
السائد ، فالمفهوم الجمالى يتداخل مع المفهوم السياسى والاجتماعى ،
ويقوم أدورنو بنقد هذا التصور ، حيث كان الفن مرتبطاً بالتعليق
فى الأعمال الكلاسيكية التى تصور الميطل فى صورة كلية ، لكن
مفهوم القبح فى الفن المعاصر الذى يتخذ صور التمزيق والتفتت
بذلاً من التناغم والأنسجام قد تبدل بحيث أصبح بناء إيجابى يخرج
المشاهد من الانغماس فى الواقع ، أو تخديره بإبعاده عن الخروج
من أسر الواقع ، ولهذا يطرح أدورنو مظاهر القبح الاجتماعية
فى فلسفة التاريخ ، التى تطرح تصوراً معياراً يحدد معنى القبح ،
ويقوم أدورنو بعد ذلك بتحليل مفهوم الجميل فيقصد التصورات

الميتافيزيقية للجميل ، ويطرح الجميل كملاقة . ثم يعرض بعد ذلك لمفهوم التكنولوجيا وعلاقته بالفن ، ويختلف في هذا الجزء - مع والتر بنيامين حول دور التكنولوجيا في شيوع الأعمال الفنية بنسخها - رغم أن هذا قد أفقد العمل الفني تفرده ، ونزع عنه الهالة المقدسة التي كانت مرتبطة به ، ويرى أدورنو في تصور بنيامين نوعاً من الصوفية ، ويرى أن التكنولوجيا قد استخدمت الفن كأداة لتسخيره في تنفيذ ما تريده (١٦) .

ويتناول أدورنو - في الفصل الرابع - موضوعاً تقليدياً هو الجمال في الطبيعة ، أو الجمال الطبيعي ، فيقوم بتحليل الجمال في الطبيعة ، والصلة بين الجمال الطبيعي والجمال الفني ، ويبين أن الجمال الطبيعي تعبير عن الثبات والاستمرارية ، وهذا مفهوم في التاريخ تجعل الظواهر تتكرر على نحو مطرد وثابت ، ولهذا فإنه يحلل الآراء التي تقدم نقداً Condemnation للجمال الطبيعي ، ولاسيما هيغل ، فيقدم ما وراء نقد هيغل للجمال الطبيعي .

Metacritique of Hegel's Critique of Natural beauty

ويقدم رؤية حول الانتقال من الجمال الطبيعي إلى الجمال الفني (١٧) ، ولهذا ينتقل في الفصل الخامس لتحليل الجميل في الفن كروياً وكروحانية وكمصر فيزيائي ، وهو تحليل لفلسفة كانط وهيغل بوجه خاص ، لأن هيغل هو الذي اهتم بالفن بوصفه تعبيراً عن الروح (١٨) . ويكشف عن الطابع الجدلي لفلسفة هيغل الجمالية ، ويقارن بين مفهوم الروح الذي يقدمه هيغل وبين مفهوم الهيولى Chaoa الذي لم يتحدد بعد ، مما يخلق مفارقة في الفن تعطي له طابعه النوعي .

ثم يتناول أدورنو الوهم والتعبير في الفصل السادس ، فيتحدث عن أزمة الوهم ، لأن العمل الفني يخلق وهمًا خاصاً به نتيجة استقلاله ، وهذا ما يساعد الفن على إنتاج أشكال أصيلة للإبداع الثقافي . فالوهم في العمل الفني ، أو ما يبدو كذلك هو الذي يعطي للفن قية ، لأنه يجعله بعيداً عن الواقع ، وهذا التباعد عن الواقع والانفصال عنه ، يجعل الأعمال الفنية ، ولاسيما الأعمال الأدبية تبدو وكأنها تنطوي على ذاتها - من خلال الوهم - أنظواءً شديداً لتحمي نفسها من الواقع المعاشي (١٩) ، وقد تحقق

والتر بنيامين من وجود هذه الظاهرة في أعمال ادجار آلان بو ، وبودلير ، وبروست وفاليري ، فهذه أعمال تعبر عن وعى متأزم ، يتلذذ بجمال الشر ، ويمثل احتفاء باللااجتماعي ، والفوضى ، وكأنه تمرد خفى من جانب الشاعر على طبقته ، ويمثل شعرا ما لا رمية أيضا مثالا على ذلك ، لأنه استحضرت أنماطا من الإدراك والتخيل والمشاعر الحسية التي تفتت التجربة اليومية وتبشر بمبدأ مفاهيمي لبدا الواقع ، حتى لو كان وهما ، فهذا الوهم يمثل المعنى انبوتوبي للأدب ، ولذلك فالتعبير هنا لا يعتمد على الانسجام والتناغم وإنما على تشتت العناصر وتمزقها .

فهذا « الوهم » هو ما يمكن للفن أن يستخدم لغة تجربة مختلفة تماما عن لغة الحياة اليومية ، وبالتالي فهو الوسيلة لتحقيق « التمايز » أو الاختلاف النوعي . ولهذا يتناول أدورنو في الفصل السابع الملغز النوعي ، وحقيقة المضمون ، والميتافيزيقا ، لكي يعبر عن مفهوم الوهم الجمالي Aesthetic Illusion الذي يتخذ شكل الأنشودة حيناً ، ويتخذ شكل البناء التركيبي حيناً آخر ، فسمات هذا الوهم (الملغز النوعي Enigmatic quality) يتعين في الشكل وآلياته ، ولا يمكن البحث عنها في المضمون المباشر ، وقد أدى إشارة - مثل هذه القضايا - إلى بحث موضوعات متفرعة عنها مثل : علاقة الفن والفلسفة ، ولاسيما فيما يتعلق بمضمون الحقيقة في الأعمال الفنية ، والمحتوى المعرفي في الفن ، والنقد والأسطورة وغيرها من القضايا ، وقد أدى هذا إلى تناول قضية « التطابق والمعنى » Consistency and meaning في الفصل الثامن من كتابه النظرية الجمالية ، فناقش الجانب المنطقي في هذه القضية ، وحل طبيعة العلاقة بين المنطق والسببية والزمن ، والملاقة بين الشكل والمضمون . ومفهوم التفصيل Articulation والعناصر المادية والذاتية في العمل الفني ، وعلاقة كل هذه العناصر بالقصدية والمعنى والمحتوى ، ويختتم هذا الفصل بنقد مذهب الكلاسيكية في الفن (٢٠) .

وتتأسس نظرية أدورنو في علم الجمال على نقده لمفهوم الذاتية عند كانط ، كما حللها في « نقد ملكة الحكم » ، ويقوده هذا إلى تحديد اللغة النوعية في العمل الفني وعلاقتها بالمعزفة

الموضوعية ، وإدراك الجدل القائم بين الذات والموضوع في العمل الفني الذي يتجسد في آليات وعناصر العمل الفني .

ويتوقف أدورنو عند مفاهيم سادت الفكر الجمالي في القرن التاسع عشر ، وهي : العبقرية ، والأصالة ، والفانتازيا ، والانعكاس ، والتشويق والذاتية ، ويخلص من هذا بأفكار عن نظرية للعمل الفني ، يحدد بها ماهية التقدم في الخبرة الجمالية بالعمل الفني على أساس أنه يمثل خصوصية عبقرية من صنع الإنسان *Artifact* وينادي أدورنو بتقديم تحليل محايد للعمل الفني (٢١) ، وذلك من خلال النظر له بوصفه موناد « *Monad* » ، وهو لفظ فلسفي مستمد من فلسفة ليبنتز ، وكتابته المونادولوجيا ، وهو يرد العالم إلى الذرة الروحية ، بوصفها عالما مستقلا ، وأدورنو يريد رؤية العمل الفني بوصفه كونا مستقلا ، ويحلل الفن والأعمال الفنية ، من خلال مفهوم الوحدة والكثرة ، وإلى أي مدى تحدد الأعمال الفنية طبيعة الفن ذاته ، وليس العكس كما ذهب أفلاطون وهيكل حين بدأ كل منهما من « فكرة الجمال والفن » ثم بحثا عن تعيناتها في الأعمال الفنية ، بينما ينظر أدورنو للأعمال الفنية ، رغم كثرتها على أنها تقدم الفن المرتبط بثقافة ما وعصر ما ، والتاريخ - بهذا المعنى - يقدم التأسيس التكويني لبداً للوضوح *Intelligibility* في العمل الفني ، فالوضوح مرتبط هذا بالآليات الثقافية التي تعتمد إلى العمق والتكثيف والتمفصل ، ويرتبط أيضا بتطور العناصر المادية التي ينتج من خلالها الفنان عمله الفني ، وهذا التطور يتيح له قدرات أكبر في تحويل أعماله لتبدو في أشكال مختلفة . ثم يتوقف أدورنو عند قراءة العمل الفني ، ويفرق بين ثلاث مستويات التأويل أو التفسير ، والتعليق ، والنقد ، وكل منهم يمثل حالة خاصة لها آلياتها ، التي تحاول أن تقدم فهمها الخاص لحقيقة المضمون والتاريخ ، وكل عمل فني يمكن أن يخضع لقراءات مختلفة ، تتباين في تفسيراتها وتأويلاتها أيضا . ثم ينتقل أدورنو للحديث عن مفهوم الجليل في الطبيعة والفن ، ومفهوم الجليل واللعب ، حيث ربط بينهما من خلال استفادته من آراء والتر بنيامين حول الفنان أو اللاعب والمدنية المعاصرة .

وينظر أدورنو إلى اللعب على أساس أنه نشاط اجتماعي ،

كما هو الحال عند والتر بنيامين ، فينطلق من تصور شامل للمفهوم اللعب طبقا لعلم دراسة الجماعات البشرية التي ترى في اللعب نوعاً من الاداء اليومي للأعمال الثقافية ، التي يتحرر فيها الانسان من ضغط الرموز الاجتماعية عليه ، فاداء الانسان للعمل يكون مرتبطاً بعلاقة محددة سلفاً بينه وبين البشر ، ولا يتعامل معهم الا بوصفهم رموزاً لسلطة ، أو هيئة ، أو كياناً اجتماعياً ، بينما في اللعب لا يتعامل المرء معهم الا بوصفهم بشراً مثله ، ولذلك فاللعب يقوم بتحويل الاداء ليصبح مقراً للجذب العاطفى ، ويكشف عن الجانب غير المرتى من التجربة البشرية ، ويبعث الحياة في روح الانسان ، فتجعله يتسلق على نحو غير ذلك النحو الذى يسلكه في حياته العملية ، بل ان موجهات السلوك تختلف فهو لا يقمع رغباته كي يرضى رؤسائه ، وانما يطلق طاقاته الكامنة ، ويتحرر من غربة البشر الذاتية من خلال عدة وسائل متعددة ومعقدة للتقارب بين البشر من خلال اللعب ، ولكى نفهم طبيعة الحياة الداخلية والخيال الذى يفجرها اللعب ، فلابد أن نقارن بين مفهوم الزمن وطبيعته في الاداء اليومي من خلال المؤسسات التى ينتمى اليها الفرد ، وبين مفهوم الزمن في اللعب ، ففي الحالة الاولى يكون الزمان موضوعياً ، وذاً طابع منطقي وسببي ، ويغلب عليه الارتباط التتابعى ، بينما في الحالة الثانية فان بنية الزمن حر ، فيمكن للمرء ان يتحرك بين وحدات الزمان الثلاث - الماضى والحاضر والمستقبل - بحرية تامة دون أن يلزمه احد باتتباع تتابع منطقي معين ، ويكون الزمن في هذه الحالة وسيلة لمقاومة الزمان بالمفهوم الاول ، ووسيلة لتجديد طاقة الانسان الروحية ، وهذا يتأتى باضفاء الطابع المقدس على المكان ، ليتحول من مكان موضوعى الى مكان له سمات عاطفية وجمالية ، فالزمن الحر ، ينشأ من هذا المكان الذى تحيط به هالة من التقديس ، التى تنفى حدوده الصارمة ، وتضيف اليه مشاعر وأحاسيس خبيثة في النفس (٢٢) .

وإذا كان علماء الاجتماع قد حاولوا تأسيس علم اجتماع يقوم على ظاهرة اللعب كاداء ثقافى للتقارب بين البشر والجماعات الانسانية ، فان أدورنو يحاول تأسيس نظريته الجمالية على هذا المفهوم ، فيذو لنظرية في علم الجمال تقوم على هذا المفهوم ،

الذى يقضى على الحدود المصارمة التى تحدد حياة الإنسان وقدراته ، وهذا يتأتى حين ينغمس تماما الانسان فى اللعب ، ويقضى على تلك الحدود التى تضعه فى تصور مسبق معين ، وهذا ما أوضحه أدورنو حيث تحدث عن طبيعة العلاقة بين الفنان والعمل الفنى ، حيث يتحتم على الفنان أن يكون حراً ، حتى يكون بعيداً عن المؤثرات الاغترابية التى تتسلل الى وسائل الأداء النفساني والتعبيري الأخرى . وإذا كانت أى لعبة لها قواعد معينة ، يذوب الانسان فيها ، ليتحرر من الزمان الخارجى ، فان الاثارة الشديدة تنتج من تداخل التاريخ الشخصى للانسان ، مع ما يحمله من وعى دفن ناجم عن هذا التاريخ ، وهذا ما يحدث فى العمل الفنى أيضا ، فالمعرفة بخواص المادة ، وآلياتها التشكيلية هى التى تتيح له الذوبان فيها على نحو يساهم فى تقديم ما لديه من مشاعر وأفكار معينة فى صورة متخيلة لا تنفصل عنها ، لأنها تنطوى على نوع من التواجد الوجودى بين المادة والتجربة ، ولهذا يمكن تحديد اللعب بناء على هذا المفهوم بأنه فعل أو نشاط اختياري يتم فى حدود زمانية ومكانية محددة طبقاً لقاعدة متفق عليها بحرية كاملة ، وبناء على أسس عامة ، وذات هدف فى حد ذاتها ، ويصاحبها شعور بالتوهر المشوب بالفرح ، وبإدراك يحول الفرد الى شئ مختلف مما هو عليه فى الحياة العادية .

ثم ينتقل أدورنو فى الفصل الجادى عشر الى الحديث عن الشمولية والخصوصية فى العمل الفنى ، ويتعدد فى مناقشتها عن التجريد ، وانها يناقشها من خلال تحليل تكتيك العمل الفنى ، وتقنياته ، والأسلوب ، والفن والعصر الصناعى ، وكيف يؤثر عصرنا على الفن فى مفاهيم الشمولية والخصوصية والشكل الفنى .

وينتقل أدورنو فى الفصل الأخير من كتابه نظرية الاستطيقا الى المجتمع وعلاقته بالفن ، فيبرز الطابع الصنعي للفن حين يتحول لإداة للدعاية لما هو قائم ، أو يكون مرتبطاً بعمليات الانتاج ، التى تجعل الفنان مرتبطاً بمصالح قائمة ، مما يحد من حرية الفنان واختياراته ، ولذلك يطالب أدورنو بأن يكون للفنانين كيانهم الإقتصادي المستقل الذى يمكنهم من انتاج أعمالهم الفنية . ويقدم أدورنو مقارنة بين ذاتية الفنان وذاتية العمال ، وحدود اختيارات

كل منهما في تناول المواد المختلفة ، ثم يناقش الفن بوصفه صورة أو حالة من السلوك الذى قد يحاول البحث عن الحقيقة من منظور عاطفى تخيلى ، ونكرى أيضا ، أو من منظور ايدىولوجى ، ويحاول الفن أن يقدم وسطا يستوعب أبعاد التجربة الانسانية (٢٣) .

وفي النهاية يطرح أدورنو تساؤلا : هل الفن ممكنا في عصرنا ؟ أم أن العوامل التى تحيط بالإنسان فى عصرنا الحالى تقضى على هذه الامكانية ولا يجيب أدورنو بشكل مباشر على هذا التساؤل ، لكنه يبين طبيعة المجتمع المعاصر ، والسلطة - غير المحدودة - للثروة ، والتى تقضى على أى محاولة للخروج عليها .

٣. الاستطيقا العمل الفنى : نحو علم اجتماع للاستطيقا :

تطرق أدورنو الى الحوار الذى فجره ماكس فيبر عن الموضوعية وعلم الاجتماع التجريبي للأدب ، حين بين فيبر أن الدراسة الموسيولوجية للأدب ، ينبغي أن تتصف بالموضوعية العلمية ، مستبعدا لاي حكم قيمي وجبالي ، ودافع أدورنو عن منهجه الجدلى فى علم اجتماع الأدب مبينا أنه يقوم بتطوير بعض النظريات الجمالية لاسيما لدى هيجل ، مستعينا ببعض المفاهيم الاجتماعية والنفسية والسيوطيقية . ويرجع هذا الحوار الى الستينات من هذا القرن ، حيث حاول انصار علم الاجتماع الامبريقي للأدب ، وضع تفرقة واضحة ودقيقة بين المداخل الجمالية والفلسفية والحقائق النابعة من علم اجتماع الفن (٢٤) ، حيث يحاولون بهذه التفرقة تحويل علم اجتماع الأدب والفن الى علم امبريقي وموضوعي بمفهوم ماكس فيبر ، الذى اهتم هو نفسه بعلم اجتماع الفن ، وخصوصا الموسيقى والعمارة ، ونادى فى كتاباته بالفصل الواضح بين الاحكام الامبريكية والاحكام الجمالية ، فمثلا اذا درسنا التطور التقنى للموسيقى أثناء عصر النهضة ، فإن ما ينادى به فيبر هو تحليل مكونات هذا التطور دون أن نعلن موقفنا من القيمة الجمالية للأعمال الفنية الموسيقية عن طريق الاحكام القيمية ، وهذا يعنى أن فيبر يدعو الى توصيف الأعمال الفنية من خلال البحث الامبريقي ، ويستبعد نقد الأعمال الفنية أو تقويمها ولذلك فهو يفصل بين النقد الأدبى وبين علم الاجتماع الأدبى (٢٥) .

هالنتقد الأدبي عند فيبر يقوم على التقويم الجمالى ، وبالتالي يتأسس على المداخل الفلسفية ، بينما علم الاجتماع الأدبى يدرس الفعل الاجتماعى ، أى الفعل المتبادل بين الذوات ، ومعنى الأدب يتجدد وقتما لما يثيره للفعل الخاص المتبادل بين الذوات ، وبالتالي فإن سوسيولوجية الأدب لديه ترفض أن تكون نظرية للأدب أو علما للجمال ، وبالتالي فهي ليست معنية بتحليل بنية العمل الفنى نفسه أو تفسيره ، وبالتالي يستبعد العناصر المكونة للعمل الفنى ، وهنا يختلف أدورنو مع ماكس فيبر ، ويرى أنه من المستحيل إهمال العناصر المكونة للعمل الفنى ، ومن المستحيل - أيضا - استبعاد الأحكام القيمة الجمالية فى علم اجتماع الأدب ، وذلك لأن الدراسة الجمالية لكيفيات العمل الفنى تشرح لنا عناصره الكمية ، ويضرب أدورنو على ذلك مثالا شهيرا : أن نصا طليعيا ، صعب القراءة ، لا يلقى أى نجاح فى السوق ، فى حين أن إنتاج الأدب الذى يباع بفضل الدعاية والإعلان ، وبفضل قسائله القابلة للنسخ والتسويق ، وقد هبر أدورنو عن هذا فى « رسائل حول سوسيولوجيا الفن » حيث اتخذ موقفا ضد فيبر ، ويؤكد على ضرورة الجانب النقدى فى علم اجتماع الأدب ، لأن إحدى المهام الرئيسية لعلم الاجتماع الفن تكمن فى نقد النظام الاجتماعى القائم ، وهذه المهمة لا يمكن تحقيقها مادامنا نهمل معنى الأعمال الأدبية ونوعيتها ، والأحكام القيمة هى التى تحقق لعلم اجتماع الأدب الوظيفة النقدية له ، ولهذا يرى أدورنو أن التحليل النقدى للأعمال الفنية يتيح لنا كشف نوعية النص الأدبى ، وبالتالي نعرف وظيفة الاجتماعية والإيديولوجية ، لنعرف ما إذا كان النص الأدبى يقوم بتبرير ما هو قائم ويؤكد ، أم يقدم نقدا له ، ويتساءل أدورنو كيف يمكن بدون هذا التحليل النقدى أن نميز بين الفنان الذى يسعى للنجاح التجارى ، فيستعمل القوالب السردية السهلة ، وبين الكاتب الذى يسعى لحل مشكلة وجودية ، أو يقدم نقدا للنظام السياسى فى كلمة أشكاله الظاهرة والخفية ؟ فلا يمكن أن نعرف أن البعد الكمى للأدب الرخيص مستقلا عن كميته الجمالية ، ومظاهره الإيديولوجية أو النقدية (٢٦) وهذا يعنى أن النظرية الجدلية لـ أدورنو لا تهتم فقط بالوظيفة الاجتماعية والاقتصادية للأدب الرخيص بل تسعى لشرح العلاقة بين بنياتها الدلالية السردية من جانب والمصالح الاجتماعية والاقتصادية والسياسية لبعض الجماعات

من جانب آخر ، ولهذا يدمنو أدورنو علم اجتماع الأدب الى التوجه الى النص وتحليل بنياته ، وهذا لا يتعارض مع البحث الامبريقي الذي ينادى به ماكس فيبر ، لأن تحليل النص نفسه هو نشاط امبريقي ، وقد حاول أدورنو تطبيق هذا في ميدان آخر للتحليل الاجتماعي للشخصية المتسامة *The Authoritarian Personality* ، حيث استخدم مفهوم ايديولوجي السلطة ، وحاول أن يدرس تجلياته لدى الجماهير من خلال البحث الامبريقي .

ويعرف أدورنو الأدب على أنه نفى *Negative* يتسم بمقاومته للايديولوجية والفلسفة ، ولكن ينبغي أن نراعى أن أدورنو ينطلق في تعريفه هذا من الانتاج الأدبي الطليعي ، الذي يتميز بجهالية خاصة ، ونجده في كتابات مالارمييه وكافكا وبيكيت ، فهو لم يهتم الا بالأدب الذي يقوم بنقد المجتمع ، والذي يسعى في كثير من الأحيان الى التخلص من قوالب اللغة الاتصالية ، هذه القوالب التي تجسد لغة الايديولوجيا ومبدأ المردود التجاري في التبادل الاقتصادي .

لكن كيف نشرح هذه المقاومة للنص الأدبي النقدي للاتصال ؟

يبين أدورنو أن العمل الأدبي الذي يكرس للوضع القائم ، أو يسعى للانتشار الجماهيري من أجل تحقيق المكسب التجاري ، يستعمل لغة اتصالية سهلة ، ولا يلجأ للصعوبة ، التي قد تحدث صدمة في الوعي ، تخرج الانسان من السياق الاجتماعي الذي يهيمن عليه ، بينما العمل الأدبي الذي يسعى لمقاومة الهيمنة والتسلط في الواقع ، ويسعى لنفي هذا الواقع فإنه يعتمد على عناصر غير مباشرة في عملية الاتصال ، والتواصل مع المتلقين ، ولذا فإن وجود عناصر إيوائية ، لا تنتمي للمفاهيم الجاهزة ، والتصورات المستعملة ، داخل النص ، فإن هذا يضعف من وظيفته الاتصالية ، وتؤدي الى انقصال لا رجعة فيه بين التخيل والايديولوجيا التي تريد أن تجعل من الأدب أداة لتحقيق ما تريده (٢٧) .

ولم يلاحظ مؤيدي النظرية الماركسية للأدب هذه القطيعة بين التخيل والايديولوجيات ، التي تحدث نتيجة للاستعمال الخاص لعناصر الاتصال في النص الأدبي ، وفي رأي أدورنو فإن هيجل لم

يلاحظ هذا أيضا ، ولهذا لجأ هيجل الى تقديم جباليات يحكمها قانون خارجي هو الروح في الفن ، الذي يظهر بدرجات مختلفة ، ولجات الماركسية بعد ذلك الى اختزال العوامل الخارجية التي يخضع لها الأدب ، التي تتمثل في انساق البناء الاجتماعي ، ولهذا نجد لدى هيجل ولوكاتش وجولدمان الفكرة التي تقول أن الأعمال الأدبية يمكن ترجمتها الى انساق مدهوية متجانسة ، وهذه الفكرة تتأسس على فكرة خضوع الأدب لمعوامل خارجية ، وهذا نتيجة لترويجهم لفكرة ضرورة اعتماد الأدب على لغة اتصال مباشرة ، وليس على لغة ضمنية وبينما يرى أدورنو على العكس من ذلك فهو يرفض أولوية المفهوم في الفن ، ويحرص على إبراز اللحظات التي لا تنتهي للفكر المفاهيمي في الفن ، وبالتالي يبرز العناصر غير الاتصالية التي يحتويها النص الأدبي ، وتتميز بطابع إيماي ، ينبع من اللغة التخيلية ، أو ما يصطلح عليه باللغة الأدبية في لغة علم العلامة « السيموطيقا » ولذلك فإن أدورنو يحرص على إبراز الدوال المتعددة المعاني على حساب المدلولات ، والتصورات Conceptions وهو يتبع في هذه النقطة الشكليين الروس ومظري دائرة براج وبخاصة موكاروفسكي .

وتتعارض اللغة التي يقدمها الأدب النقدي الذي يدعو له أدورنو ، - وهو يتمثل في الأدب الطليعي - بوصفها لغة القياسية ، وغير اتصالية ، مع اللغة التي يتطلبها الاتصال الاجتماعي وأهدافه التقنية ، فـ لغة الأدب تعتمد في بنيتها وفقا لهذا التصور الذي يقدمه أدورنو مع التخيل ، على حين تعتمد لغة الاتصال الاجتماعي على الايديولوجيا لأنها مرتبطة بمنفعة مباشرة ، فـ لغة الأدب باعتبارها على التخيل فانها تتحرر من مبدأ السيطرة ، وترفض فرضية المنفعة .
خلف لغة الأدب الى أن تنأى بنفسها عن قانون السوق وعن التوسط عبر قيمة التبادل السلعي (٢٨) .

ولقد حاول أدورنو أن يوضح في كتابه (جدلية العقل Dialectic of Reason) - بالاشتراك مع هوركهايمر ١٩٤٧ - أن معظم أشكال الفكر الفلسفي المتى وجدت منذ عصر التنوير ، هي أدوات للسيطرة ، أو ما يسميه هيربرت ماركيزو مبدأ الكفاءة Performance Prinpal ، وهو فكر يسبق الى الفعالية التقنية التي تصنف وتحسب وتقيس ، لكي تتمكن من حبس الواقع في نسق

معين ، لكى يستطيع السيطرة عليه ، والتحكم منه . فليقد تحبول
الانسان من محاولته للسيطرة على الطبيعة الى محاولة السيطرة على
المجتمع ، وهذا نتيجة للسيطرة السياسية التي حققتها شركات
الصناعة والتجارة على مقاليد السلطة في المجتمع ، فجعلت العلوم
الانسانية مجرد أدوات لتحقيق أهدافها ، لأنها هي التي تقوم بتمويل
أبحاث هذه العلوم .

وهذا الفكر هو ما يطلق عليه أدورنو الفكر الاداتي ، الذى
يستخدم الفلسفة كأداة في خلق نسق يدور فيه كل شيء حول
الفعالية ، ومبدأ المردود الاقتصادى ، ولهذا فإنه قد أصبح من
المشائع أن نجد أن النظريات والمفاهيم لا يتم الحكم عليها ، الا
من خلال منظور مائدتها التقنية ، أما محتواها النقدي وأهميتها
بالنسبة للسعادة أو التعاسة الانسانية ، فلا تؤخذ في الاعتبار لدى
الفكر الذى ينادى بالعلوم الدقيقة ، ولهذا يرى أدورنو أنه من
الممكن منح النظرية النقدية توجهها جديدا إذا أهتمنا بالبعد
الايماي للفن .

ولهذا يبين أدورنو في كتابه النظرية الجمالية أن الأدب والفن
بفضل جوهرهما الايمائي غير التصوري يتبنيان موقفا آخر في
مواجهة الواقع ، لا يعتمد على الفكر التصوري ، وهو موقف لا ينتمى
لمنطق السيطرة والمصالح ، بل يغيب عنه أى خطاب نسقي وتصنيفي
الذى يسيطر على الواقع .

وهذا النقد التاملى الذى قدمه أدورنو في تحليله للفن ، قد
ساعده في تقديم نماذج تؤيد تحليله ، فقدم نظرية جمالية ترى
في البعد الايمائي للفن بنية موازية لبنية الواقع ، وغير متوافقة
معه ، وهو يبين أن نظريته لم تزدهر ، لأنها لا تفيد الاقتصاد
وإدارة الدولة - في تحقيق مصالحها مع الواقع السائد ، فهي تقوم
بالنقد ، وليس تكريسا للواقع في صورة نسق واحد ، لأن الأدب
المطلعي - كنماذج حدائية يعتمد عليها أدورنو في تحليله - تضعف
الوظيفة التصورية المرجعية للغة ، بالإضافة الى تفضيلها للمدلول
المتعدد المعاني والمقابل للتسريح على المدلول المرتبط بمعنى أو هند ،
ولذلك فالفن لديه ينحى جانبا خارج نظام الاتصال المحكوم بقوانين

- ١٢٩ -

السوق ، وحسب رأي أدورنو فإنه اختار للفن أن يكون غير ذي نفع من منظور المجتمع الذي تسوده قيمة التبادل ، وبفضل صعوبة شعر الطليعة - الذي نجده لدى مالارميه ورامبنتو - فإنه يكون متعارضاً مع الفكر الادائي الذي يركز على التسويق السلمي ، والدعاية الايديولوجية ، وبالتالي يتعارض مع الاتصال .

وهذا يعنى أن مقاومة الفن للفكر الادائي المرتبط بالمنفعة في جماليات أدورنو لها مظهرين : اولهما : أنها رفض للايديولوجية ، وثانيهما : رفض لقيمة التبادل التي يعبر عنها الاتصال التجاري والسلمي . وهذان المظهران للرفض النقدي والنفي الجبالي يلعبان دوراً هاماً في شروح أدورنو للشعر الحدائي ، لأن الالتباس وصفه التوحد للشعر . يفصلانه بـ في آن واحد - من الإنارة الايديولوجية وعن الاتصال الاستهلاكي ، ويعتقد أدورنو أن محتواه للحقيقة يكمن في تمايزه ونفيه للقوالب الشكلية الايديولوجية وقوانين السوق .

وقدم أدورنو دراسة حول مسرحية « نهاية الحفل » لصمويل بيكيت من خلال هذا المنظور ، كنموذج للنقد الادبي الذي يقوم بتخليص الاعمال من قبضة الايديولوجيا ، لأن مسرحية بيكيت ترفض « المعنى » الذي يمكن أن تستخدمه الايديولوجيات في اختزال الفن الى شعار .

ويمكن أن نحدد المظاهر الاساسية للنقد الاستطقي عند أدورنو في العناصر التالية :

١ - النفي Negative : وهو مفهوم مستمد من كتابه جدل السلب ، ولكن أدورنو يستخدمه في كتابه النظرية الجمالية على نحو مغاير تماماً عن جدل السلب ، ففي جدل اسلب يستخدم كمنهج للنقد الفلسفي والاجتماعي ، وهو يمثل نمطاً من الخطاب يختلف عن النفي كمقولة جمالية مرتبط بمفهوم النقد ومفهوم التمايز للعمل الفني الذي يتمثل في البعد الایمائي والتخييلي .

٢ - مقاومة الاتصال : عن طريق البعد عن اللغبة التبادلية البسطة ، والاعتماد على البعد التخييلي للفنة ، وعدم الاعتماد على المعنى في انتاج الفن .

٣ - ثنى القوالب الايديولوجية : ويتمثل في عدم اعتماد الفنان على الأساليب والأشكال الفنية السائدة ، مثل السرد الدلالي والأشكال الدرامية التقليدية .

٤ - التمايز : في عدم التكرار لنظام معين ، حتى لا يؤدي الى استقرار بنية شكلية ، تكرر لما هو سائد .

وعلى الرغم من أن هذه السمات تركز على رفض المعنى التي تنقسم به الأعمال الفنية ، إلا أنه لا يعني أبدا عدم إمكانية التوصل لمعنى اجتماعي لهذه الأعمال ، فما يقصده أدورنو هو رفضه أن يكون للفن معنى واحد ، وإنما معان متعددة ، فهو في دراسته حاول بيكييت يسعى الى اثبات أن مسرحية نهاية الحفل لها معان متعددة ، فهي تشكل قطعة مع المسرح القائم ، وتختلف مع القوالب التقليدية على المستوى الفلسفي والسياسي وعلى مستوى التطور الأدبي على حد سواء ، وحاول تخلص النص الأدبي من الايديولوجيات الطفيلية التي علفت بجسمه ، والتي تهدد بخنقه عن طريق تدمير قدرته النقدية .

ويسعى أدورنو لتدمير القوالب الايديولوجية الذي يتمثل في الأشكال الفنية التقليدية ، والذي على أساسها يتحول العمل الفني الى رمز كلي ، لمعنى خاص هو المعنوية الوجودية والأبدية للوجود الانساني ، ولهذا قدم نقدا لوجودية هيدجر Heidegger التي تحاول اختزال نتائج التطور الاجتماعي والتاريخي الى ثوابت لا تنتهي لزمان معين ، فهو يعارض التأويل الانطولوجي والملاطاريخي لنهاية الحفل لبيكييت ، الذي يقول أن الوجود الانساني محكوم عليه بالعبث ، لأنه نهايته هي الموت ، فهذا يجرد الوجود الانساني من طابعه العيني والجدلي ، ولا يظهر صراع الانسان مع المؤسسات القائمة ، وتخفى الصفة الاجتماعية والتاريخية العميقة للعبث الذي يجسده بيكييت ، وهي حالة مرتبطة بما آل اليه المجتمع المعاصر من سيطرة ، وليس صفة انطولوجية أبدية ملازمة للوجود الانساني ، ولهذا فهو يختلف مع وجودية هيدجر التي تدعو الانسان للتصالح مع الواقع ، لأن هذا الواقع قد تشكل مستقلا عن الانسان ، وبالتالي خارج أي فعل اجتماعي واقتصادي أو سياسي .

- ١٣١ -

ويخلص أدورنو في تحليله لهذه المسرحية الى انها تشهد في سياق تاريخي على تدهور الفردية ، واختفاء الاستقلال الفردي في عصر الرأسمالية الاحتكارية ، الذي يترك الفرد غريسة للتنظيمات المجهولة وفي اطار هذا المنظور الذي أوجده أدورنو ، فان نص بيكيت يكون ضد الشروح الايديولوجية التي أخذت طابعا وجوديا ، لانها تتناول دراسة ظاهرة التشيي ، وحين يتم اختزال الأفراد الى أشياء أو موضوعات للتبادل السلعي ، فيصبح الأفراد مجرد (أيدي عاملة) يتم تبادلهم كما تتبادل السلع والأدوات والأشياء ، لتضاعل قيمة الفرد المعنوية ، وتبرز قيمته الاستعمالية كأداة في سوق العمل ، ولهذا يصف أدورنو مختلف أشكال التشيي ، ويسمى الى كشف العلاقات بين التشيي والنكوص كما عرّفه فرويد ، حيث يرتد الفرد الى مراحل سابقة من حياته ثم تجاوزها ، وهذا يتم نتيجة لعجز الإنسان عن فهم الواقع ، وعن الفعل المتسق معه كفرد مسئول ومستقل ، ويظهر هذا النكوص ، وعدم القدرة على الفعل على مستوى تركيب الجملة .

ويمثل هذا النص لبيكيت سخريته من جميع التقنيات الدرامية مثل : العرض ، الحبكة ، الحدث ، تسلسل الأحداث ، البطل التقليدي ، فكل هذا يختفي ، وهذا يتفق مع تفسير أدورنو الذي يرى أن الشكل الذي قدمه بيكيت هو نتيجة لتدهور الفردية الليبرالية واختفاء الاستقلال الفردي .

وهناك نقد يوجه لأدورنو في أنه اختار الأعمال الأدبية التي تتفق مع رؤيته الجمالية ، فهو لم يتجاوز نصوص هولدرلين وبيكيت وكafka ، بالاضافة الى أنه لم يهتم بالتأويلات المتعارضة معه ، والتي اعتمدت على نفس النصوص التي ركز عليها ، هذا بالاضافة الى أن أدورنو لم يراع بقدر كاف تعدد المعنى - وتباينة النص لأكثر من تفسير - في النص الأدبي ، بالاضافة الى أن قراءة أدورنو محملة بواقع تاريخي محدد ، يثن من مشكلات سياسية واجتماعية ، تلقى بظلالها على التناول الذي يقدمه أدورنو . ولهذا يمكن رصد اختلاف رئيسي بين جماليات أدورنو وجماليات جولدمان ، فقد اهتم جولدمان بتثبيت معنى النص من خلال الكشف عن بنيته الذاتية ، ولهذا فهو ينطلق من الفرضيات الكلاسيكية التي قدمها

- ١٣٢ -

هينجل عن مفهوم الكلية في الفن ، والانسياق العامة ، بينما نجد أدورنو يعتمد على شروحه للنصوص الأدبية ، ويقوم بإبراز الثنى والتمزق والتناقض الذى نجده في فن الحدائة .

وهناك نقده آخر يوجه الى أدورنو يتصل برفضه لضمون النص ، لأن النص الذى يتخلى عن البحث عن المضمون فهو يحطم سبب وجوده ، لأنه حتى الأدب الحديث الذى يتطلع الى تعدد المعنى والثنى ، قد نشأ في ظل ظروف اجتماعية معينة ، ويجسد بالتالى مشاكل ومصالح اجتماعية ، وهو في هذا لا يختلف عن النصوص السياسية التى يتطلع أصحابها الى توحيد المعنى ، بمعنى أن يكون لنصهم معنى واحد . ولكن يمكن الرد على هذا النقد ، بأن أدورنو يهاجم إبراز معنى النص على المستوى المفهومى والتصورى ، أى مستوى الأيديولوجيا ، ويريد إبراز معنى النص على مستوى اللغة كما يتحدد في التشيؤ والنكوص ، فهو يرى أن التشيؤ والنكوص يظهران على مستوى التشكيل وفي الحوارات المضجرة ، ويتوصل أدورنو عن طريق دراسة صيغ اللغة في مركز مشهد النص الأدبى الى تقليل الفجوة القديمة بين النظرية الاجتماعية والممارسة الأدبية ، فالنكوص الفرويدى لا يتم الرمز اليه بأفعال أو أشياء وإنما يظهر من خلال تحليل المستوى الخطابى للغة داخل النص ، ولهذا يمكن القول بأن أدورنو يزاوج بين المنهج الاجتماعى ، ومنهج التحليل النفسى في كشف استطيعا العمل الأدبى .

١٣٣

هوامش الفصل الرابع :

١ - روديجر بوبنر : الفلسفة الألمانية الحديثة ، ترجمة غواد
كامل ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، بدون تاريخ ،
ص ٢٥١ .

2 - Adorno : Negative dialectics, P, 391 .

٢ - يمكن الإشارة هنا - في هذا الصدد - الى الكتابات النقدية
للأعمال الفنية التي تنطلق من مفاهيم نظرية ، ترى العمل
الفنى من خياله . فهي بذلك تؤكد سيطرة مفاهيم بعينها ، ليس
لها علاقة بالفن ، بوصفه نشاط مستقل يقوم على التوهم ،
وبالتالى فهي تستنقذه بما ليس فيه ، وتعيد انتاج ذاتها ،
فهذا نقد يسعى لانتاج الذات ، وهذه الأعمال مجرد ذرائع
لذلك ، وهو انتاج على نحو ما هو سائد ، ولا يدع الأعمال
الفنية تكشف عن نفسها ، وتكشف عن المناطق الخبيثة من الواقع ،
التي لا تخضع لمنطق التصور .

٤ - ان التحديد الدقيق لهذه المصطلحات : نظرية الفن ، الاستطيقا ،
فلسفة الجمال ، النقد الفنى ضرورى لفهم محاولة ادورنو في
تأسيسه لنظرية في علم الجمال ، ويساعدنا في فهم الالتباس
الذى انعكس بعد ذلك في الدراسات الجمالية في الوطن العربى .
رمضان بسطاويسى : علم الجمال في الدراسات العربية ، مجلة
الثاهرة ، العدد ١١٦ ، يوليو ١٩٩٢ من ص ٩٠ الى ص ٩٦ .

5 - Adorno : Aesthetics theory, P, 1 .

6 - Ibid : P, 3 .

7 - Ibid : P, 2 .

8 - Ibid : P, 5 .

9 - Ibid : P, 10 .

10- Ibid : P, 14 .

11- Jach, J, Spector : The Aesthetics of freud, Astudy in Psyche-
hoanalysis and art The Penguin press, New york, 1972, P,
30.

١٢- بسارة كوفمان : طفولة الفن : تفسير علم الجمال الفرويدي
ترجمة وجيه أسعد ، مطبوعات وزارة الثقافة السورية ،
دمشق ١٩٨٩ ، ص ٥٦ .

13- Adorno : Aesthetics Theory, P, 17

14- Ibid : P, 24 .

١٥- يتفق أدورنو هنا مع ما أورده هيربرت ماركيزوز من آراء حول
الفن ، لاسيما تلك التي وردت في كتابه « البعد الجمالي »
انتظر الترجمة العربية لجورج طرابيشي - دار الطليعة بيروت
الطبعة الثانية ١٩٨٢ ، ص ٢٥ .

16 - Adorno : Aesthetics Theory, P, 85 .

17 - Ibid : P, 113 ;

18 - Ibid : P, 133 ;

19 - Ibid : P, 148 .

20 - Ibid : P, 173 and P, 230.

21 - Ibid : P, 257 .

22 - Ibid : P, 281 .

23 - Ibid : P, 329 .

٢٤- بيير زيمبا : النقد الاجتماعي : نحو علم اجتماع للنص الأدبي
ترجمة : عائدة لطفى ، مراجعة د. أمينة رشيد ، د. سيد
البحرناوي ، دار الفكر ، القاهرة ١٩٩١ ، ص ٦٥ .

٢٥- دونالد ماكزي : ماكس فيبر ، ترجمة أسامة حامد ، المؤسسة
عربية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٧٥ ص ٧٥ .

- ١٣٥ -

26 - Adorno : Aesthetics Theory, P, 323 .

27 - Ibid : P, 333 ,

28 - Ibid : P, 484 ,

٢٩- هناك نقد لفلسفة أدورنو وجمالياته ، مما ساهم في تأسيس فلسفة هابرماس فيما بعد ، من خلال هذا النقد ، وقد جمع الدكتور عبد الغفار مكاوي الكثير من أوجه النقد في كتابه : النظرية النقدية لدرسة فرانكفورت ، تمهيد وتعقيب نقدي حوليات كلية الآداب - جامعة الكويت الحولية الثالثة عشر ، ١٩٩٣ ، ص ٢٣ .

الفصل الخامس

استطبيقا الفنون

٠ استطبيقا العمل الأدبي والموسيقى

بعد أن عرضت للأسس النظرية لرؤية أدورنو الجمالية ،
وملامح هذه الرؤية ، يمكن أن نقدم في هذا الفصل تطبيقاً لها
في ميادين الفنون المختلفة التي اهتم بها أدورنو مثل الموسيقى
والادب والشعر ، وهذه التطبيقات يمكن أن تؤسس ما يسمى « بالنقد
الجمالى » ، وهو ما يستند الى أسس جمالية عامة . وينظر للعمل
الفنى كعمل مستقل ومتميز عن الواقع ، وادائه فى التحليل هى
توصيف اللغة التى يستخدمها الفنان ، وهذا ما نطلق عليه علم
الجمال الأدبى ، بمعنى أنه يهتم بتحليل البناء الداخلى للعمل
الفنى ، وتجسد نظرية أدورنو السمات العامة للاستيقا المعاصرة ،
تلك الاستيقا التى تركز على تقديم التحليل الماهوى للعمل الفنى ،
ثم تقدم تطبيقات مختلفة ، بمعنى أنها تستند الى رؤية فلسفية
 واجتماعية فى تحليل طبيعة الفن ، وتظهر هذه الرؤية فى المنهج
الذى يقدمه أدورنو .

استيقا العمل الأدبى :

عبر دورنو من رايه فى جماليات الادب ، فى كتابه « ملاحظات
حول الادب » الذى صدر فى جزئين(١) ، وهذا تعبيراً منه عن
اهمية الادب فى نظريته الجمالية ، وعن المكانة المتميزة الذى يوليها
أدورنو للادب ، ذلك لأن الفن والادب هما المجال الوحيد الذى يمكن
من خلاله - مقاومة هيمنة المجتمع الشهوى ، والتسلط ، لأنه
يخلق واقعاً خاصاً يعتمد فى بنيته على التخيل ، بينما الواقع
اليومى يعتمد على مبدأ المردود ، ولهذا رفض أدورنو نظرية
لوكتاش الى الواقعية ، وبين أن الادب لا يتصل بالواقع على نحو
مباشر ، كما يسلك العقل الانسانى ، ولكن تباعد العمل الأدبى

من الواقع هو الذى يكسبه قوته ودلالته الخاصة . والواقع ان لوكاتش لم يقصد الواقعية بالمفهوم الميكانيكى ، الذى يعكس الواقع فى العمل الادبى ، وانما كان يسعى لنظرية فى الانعكاس الجمالى تقوم على أساس ان الفنان او الاديب يستخلص من الواقع ، البعد الكلى وروح العصر ، ولم يقصد الى الواقعية الفوتوغرافية ، بل يرغب الاعمال الادبية التى تحاكي بنية الزمان فى الواقع ، وهذا ما اوضحه لوكاتش فى كتابه « معنى الواقعية المعاصرة » (٢) ، ولكن ادورنو قد غالى فى هجومه على الواقعية فى الفن ، بقصد ان يكون العمل الفنى متحرراً من أسر الواقع وليس احباله اليه .

ويتعاطف ادورنو - نتيجة لهذا - مع كتابات الحداثة ، لأن هذه الكتابات تتباعد عن الواقع ، وهذا التباعد هو ما يملح هذه الكتابات قوتها فى نقد الواقع ، بينما نجد ان اشكال الفن الجماهيرى مضطرة الى التواطؤ مع النسق الاقتصادى الذى يشكلها ، والاعمال الطليعية - ذات الطابع الحداثى - تتميز بقدرتها على نفى Negative الواقع الذى تشير اليه (٣) ، وموقف ادورنو من الحداثة يختلف عن موقف لوكاتش ؛ فان كان ادورنو يشنح تلك الكتابات الحداثية ، فان لوكاتش قد هاجم الاعمال التى تنتجها ادباء الحداثة ، لأنها تركز على الحياة الداخلية المغتربة للأفراد ، ورأى فيها تجسيدا متدهورا للمجتمع الرأسمالى المتأخر ، ودليلا على عجز كتابتها عن تجاوز العوالم الجزئية المغتربة التى يضطرون للعيش فيها ، أما ادورنو فيذهب الى ان الفن لا يمكن ان يكون انعكاسا للنسق الاجتماعى ، بل يؤدى دوره داخل هذا النسق بوصفه مثبرا ينتج نوعا غير مباشر من المعرفة ، فالفن هو المعرفة النافية للعالم الفعلى ، الذى نجابهه فى الخيانة اليوتنية .

ويحقق الفن هذا الدور - من وجهة نظر أدورنو - من خلال ،
كتابة تصوطين تجريبية صعبة ؛ وليس بكتابة أعمال نقدية أو مختلطة
عن الواقع ، ويبين أدورنو أن الجماهير ترفض الأدب الطبيعي لأنه
يتركز من صفو أذعائها الألى لوضع الاستقلال الذى تمارسه السلطة
من خلال النسق الاجتماعى ، فالعمل الفنى ، اذ يتيح للبشر المقومعين
صناعة الوعى بوضعهم البائس ، فانه يتحدى تلك الحرية ، التى
تجعلهم يندركون حجم مسئوليتهم عما هم فيه .

ويختلف أدورنو مع لوكاتش حول تفسيره للشكل الأدبى ،
فهو ليس مجرد انعكاس كلى ومكتف للشكل السائد فى المجتمع ؛
وليسبت آليات الشكل الأدبى انعكاساً لآليات التبادل فى النسق
الاقتصادى والاجتماعى ، كما يذهب لوكاتش ، وانما الشكل الأدبى
عند أدورنو - هو وسيلة خاصة لتجاوز الواقع ، ولتحلولة دون
عودة الرؤى الجديدة الى الإندماج بسهولة فى القوالب المألوفة
المستهلكة ، وما يقوم به كتاب الجذائى هو تمزيق صورة الحيا
المعاصرة ، وتفكيكها بدلا من السيطرة على الياتها الملائسانية ، وذلك
من خلال الأشكال الفنية التى تصدم الوعى .

ولكن لوكاتش اكتشف أعراض التدهور فى هذا النوع من
الفن ، فاستخدام مارسيل بروست للحوار الداخلى ، لا يعكس نزعة
فردية فحسب ، بل يكشف فى الوقت نفسه عن حقيقة من حقائق
المجتمع المعاصر ، وهى اغتراب الفرد ، وهذا يساعدنا على رؤية
الاغتراب بوصفه جزءا من واقع اجتماعى موضوعى . ويتوقف أدورنو
عند الطرائق التى يستخدم بها صمويل بيكيت الشكل ليصور مدى
خواء الثقافة المعاصرة ، وليكشف لنا - رغم كوارث تاريخ القرن
العشرين وانحلال الثقافة التى تتبناها المؤسسات الرسمية - على انبعاث
تنصيف كما لو كان شيئا لم يتغير ؛ فلا تزال الأفكار القديمة
تكرر ، عن وحدة الفرد وجوهرية ، أو وجود معنى فى اللغة (٤) ،

وهذه افكار معيارية تحاول تثبيت الواقع على ماهو عليه ويستخدم أدورنو مسرحيات بيكيت كأمثلة تؤدي المعنى الذى يريد أن ينقله إلينا ، لأن مسرحيات بيكيت تقدم شخصيات ، لا تملك الا القشور الجوفاء للفردية ، من خلال قوالب ممزقة للغة ، ويقدم كل هذا انقطاعات لا معقولة فى الخطاب الأدبى ، وتشخيص مختزل يفتقر الى الحكمة ، بما يساهد فى تحقيق التأثير الجمالى الذى يؤدى الى التباعد عن الواقع الذى تشر اليه المسرحية ؛ وبذلك تقدم لنا معرفة تنفى الوجود المعاصر .

وقد تأثر أدورنو بكثير من آراء بنيامين الذى اشترك معه فى مدرسة فرانكفورت . ولكن على الرغم من العلاقة الفكرية الحميمة التى كانت تربط بين والتر بنيامين وأدورنو ، الا أن بنيامين ينظر للثقافة المعاصر نظرة مناقضة لنظرة أدورنو ، فيذهب الى أن الاختراعات التقنية الحديثة التى تتمثل فى السينما والاذاعة والاسطوانات قد أسهمت بعمق فى تغيير مكانة العمل الفنى ، ففى الماضى كان للعمل الفنى « هالة » أو « عبق » ينبع من تفرد ، حين كانت الأعمال الفنية وثقا على المصفوة المتميزة من البورجوازية ، وكان ذلك يصدق بوجه خاص على الفنون البصرية ، وأن ظلت هذه « الهالة » ملازمة للأدب بدوره ، ولكن وسائط الاتصال الحديثة قضت قضاه تاماً على هذا الشعور شبه المقدس بالفنون ، وتركت أعرق الأثر على موقف الفنان من هذا الانتاج ، ذلك لأن استنساخ الأعمال الفنية بأدوات التصوير ، كان يعنى - على نحو متزايد - أن هذه الأعمال قد صممت بالفعل لى تكون قابلة للاستنساخ ، وإذا كان أدورنو قد رأى فى ذلك انتقاصاً من قدر الفن نتيجة معاملته معاملة السلعة التجارية ، فإن بنيامين يذهب الى أن وسائل الاتصال الحديثة قد قامت بفصل الفن - نهائياً - عن مجال الطقوس المقدسة ، وفتحت أبوابه على السياسة ، ويرى أدورنو ضرورة فصل الفن عن السياسية والسوق الاستهلاكية ، بمعنى عدم استخدام الفن كأداة لتحقيق أهداف سياسية (٥) .

ان التكنولوجيا الجديدة يمكن ان يكون لها تأثيرها الثورى على الفن ، ولكن بنيامين كان يعلم انه ليس هناك ما يضمن ذلك ، ولذلك لابد ان يتحول الفنانون والكتاب الى منتجين في مجالهم الفنى الخاص لكى ينتزعوا انفسهم من سيطرة الانتاج التجارى ، ورغم اقتراب فكر بنيامين من بريخت الا ان بنيامين رفض فكرة ان الفن الثورى يتحقق بالتركيز على الموضوع المناسب ، ولم يهتم كثيرا - مثلما فعل بريخت - بوضع العمل الفنى داخل العلاقات الاجتماعية والاقتصادية لعصره ، بل طرح السؤال البديل : ما وظيفة العمل الفنى داخل علاقات الانتاج الادبى لعصره ؟ وهو سؤال يؤكد حاجة الفنان الى تشوير القوى الفنية للانتاج الادبى فى عصره ، وتلك مسألة تتعلق بالتقنية ، لكن التقنية الصحيحة تنشأ استجابة لوضع تاريخى معتد تترابط فيه مجموعة من المتغيرات الاجتماعية والتكنولوجية ، ولهذا يضرب بنيامين المثل بمدينة باريس فى عهد الامبراطورية الثانية ، حيث كانت تتميز بضخامتها وضياح الهوية فيها ، واقترب الفن ، وهذه كانت هى موضوع كتابات بودلير وادجار آلان بو ، ومن هنا كانت ابداعاتها التقنية استجابة مباشرة لاضاع الحياة فى المدينة ، بما فيها من تمزق وتفتت للطابع الاجتماعى ، ولقد كان المضمون الاجتماعى الاصيل للقصة البوليسية عند ادجار آلان بو هو طمس آثار الفرد فى زحمة المدينة الكبيرة .

لذلك كتب بنيامين عن احدى قصائد بودلير : ان الشكل الداخلى لهذه الأبيات تتكشف فى كوننا لا نتعرف على الحب فى ذاته الا موسوما بسمات المدينة الكبيرة (٦) .

وقد تأثر أدورنو وبنيامين فى هذا بتحليل ليو لوفنتال Leo Lowenthal زميلهم فى معهد البحث الاجتماعى بمدرسة فرانكفورت ، عن أزمة الفرد المثقف فى العصر الليبرالى ، والتى اهتمت بانقاذ تراث التنويريين وتطويره ، وسعى لتنمية الاستقلال الفردى وقدرة الفرد على التفكير النقدى ، واستقلاله عن الايديولوجيات ،

- ١٤٤ -

وقوانين السوق ، وعبر عن هذا في كتابه : « الأدب وصورة الإنسان » ، « ١٩٥٧ » (٧) . ويتفق لوفنتال مع أدورنو في هذا الكتاب في فكرة أن الفرد في خصوصيته هو الملجأ الأخير للوعي النقدي الذي لا يمكن أن يتماثل مع أي من القوى السياسية أو الاقتصادية القائمة ، ولا يتطابق معها ، وإنما يكون متميزاً عنها ، ويشكل قوة للنقد في مواجهة الأيديولوجيات . والفرد لدى أدورنو هو حارس الروح النقدية ، ويمثل الذات الإنسانية ، ولهذا فإن مضمير الفرد هو مركز أي فكر نقدي ، والأدب يستقي التي لتقديم الصورة المتغيرة للإنسان بالنسبة للمجتمع ، وقد استفاد أدورنو من دراسة لوفنتال لعلم اجتماع الأشكال الأدبية ، حيث أهتم بالمشاكل الخاصة بالشكل ، وبين أنه لا يمكن إهمال الآليات اللغوية في مجال الأدب ، لاسيما ذلك الأدب الجاهري ، رغم أنه أدب يتجه إلى التكم وتكرار القوالب ، ولا يستغنى لانتاج بنية فريدة لا يمكن تقليدها ، ورصد لوفنتال أن السيرة الذاتية للمؤلف ككاتب استهلاكي - قد فقدت مكانتها المركزية في عالم السنين ليحل محلها نجوم السينما والرياضة كأبطال للاستهلاك الثقافي في هذه المرحلة ، فهم أبطال الحاضر ، بدلاً من أبطال الإنتاج في الماضي ، وهذا الانتقال من الإنتاج إلى الاستهلاك ، أي من الفعالية إلى السلبية يجسد انحدار الفردية الليبرالية في عصر رأسمالية الاحتكارات .

هناك اتجاه شائع في علم اجتماع النص يهدف إلى تحليل موضوعات الأدب من أجل الكشف عن المحتوى الاجتماعي لها ، في إطار هذا الاتجاه يتم إغفال البعد الجمالي والتاريخي للكتابة ، ولا يستطيع هذا الاتجاه تحليل النص الشعري ، لأن الشعر لاسيما الغنائي من هذا المنظور - يتجه إلى الذاتية والجمال العاطفي ، الذي يستغنى على التحليل الاجتماعي ، ولقد اتخذ أدورنو موقفاً مناهضاً لهذا الاتجاه لأنه حاول إظهار المعنى الاجتماعي للقصيدة من خلال تحليل الكلمات واللغة والمصنوع البنائي للقصيدة ، وإقامة علاقة بين الشكل البنائي للنص والعمليات الاتصالية للسوق المسمى « بالجنس »

١٤٥ -

الأدبي بوصفه شكلاً يجسد معنى اجتماعياً محدداً ، بل إن الشكل يجسد مصالح جماعية معينة ، فالشكل الأدبي يعمل داخل نظام الاتصال الاجتماعي كاشكال تسمح للجماعات والأفراد بتحديد اتجاهاتها في الواقع ، ولكن هذا الترابط بين النظام الاجتماعي والنظام الأدبي هو ترابط يعتمد على استقلالية الآخر ، لأنه يحاول الخروج من النظام الاجتماعي ، فينشئ نظاماً آخر يكون مضاداً للنظام الاجتماعي الذي يجسد السيطرة والاستلاب ، واستقلالية النظام الأدبي يتأتى من خضوعه لقوانين مغايرة عن تلك القوانين التي تحكم النظام الاجتماعي ، ولذلك يمكن القول أن الترابط بينهما هو ترابط سلبي ، لأن الأدب لا يعكس النظام الاجتماعي ، ولا يخضع لمفهوم النظام أو العقل كأداة جماعية لشرح الواقع وتفسيره والسيطرة عليه ، وإنما يخضع لعمليات اختيار وانتقاء لسيئات تحليلية للزمن ، تسلب الركون إلى الواقع والاطمئنان إليه .

ويبين أدورنو - في دراساته حول الشعر - ضرورة المقارنة بين أكثر من نص لتوضيح الاختلافات والخطوط المشتركة ، لكي يتم المقارنة بينهما وبين وضع اجتماعي وتاريخي محدد ، فلا يمكن دراسة قصيدة واحدة ، لاكتشاف إيشية اللغوية الأساسية ، وعلاقتها بالسياق الاجتماعي ، فهذا لا يتم إلا من خلال مجموعة كلية من النصوص التي تكشف تناقضاتها من نقاط الالتقاء داخل السياق الاجتماعي والتاريخي (٨) .

ويسمى أدورنو في النظرية الجمالية إلى إبراز الوظائف النقدية لفكرة التمايز الجمالي ، والمسافة الجمالية التي يرمز الخلق عنهما لحساب الاتصال الجماهيري الذي يحدث للفن نتيجة استخدام التكنولوجيا ، وفي رأيه أن جميع التنازلات التي يقدمها الفنان من أجل إمكانية الفهم والقواصل ، هي في رؤية تنازلات لمصالح قيمة للتبادل السلمي ، لأنها تحول العمل الفني لسلعة قابلة للتسويق التجاري والإيديولوجية ، ويحمل الفن النقدي لدى أدورنو طابع

النفى عن طريق مقابضة المقابلات الايديولوجية والتجارية ، عن طريق رمض الاتصال السهل ، ولهذا فالأعمال الفنية الصعبة تلعب دورا في المقاومة الجمالية للواقع ، ولهذا فان النصوص التى تفلت من الاتصال الجماهيرى تستطيع أن تلعب دورا نقديا فى المجتمع المعاصر ، لأن الاتصال فى تعريف أدورنو هو : « تكيف الذهن مع مفهوم المنفعة الذى يدرجه فى نمط السلع ، وما نسميه اليوم معنى للنص يشارك فى هذا المسخ » (٩) .

والحقيقة أن أدورنو لم يطرح جديدا حين رمض مفهوم الاتصال ، فقد سبق للشاعر مالارميه الفرنسى الذى كان يتميز شعره بالنزعة الجمالية ، أن دافع عن الشعر الغامض الذى يخرج عن اللغة الاتصالية من خلال تعدد معناه ومستحدثاته اللغوية ، وطابعه اللغوى الذى لا يقوم على الاحالة لأشياء مفهومة ، فالكلمة فى هذا النص الذى يدمو اليه مالارميه وأدورنو ليست لها قيمة الا بوصفها دالا لا يترجم الى معنى محدد ولا يستبدل بدلالة محددة . ولذلك يمكن القول بأن جهود أدورنو الجمالية تكمل ما سبق أن قدمه التراث الجبالى حول قضية الاتصال (تشار لدينا فى الابداع العربى قضية الاتصال الشعرى ، وسبق لأدونيس أن قدم دراسة حول هذا الموضوع ، لتأصيل اتجاهه الشعرى الذى تبعته فيه شعراء آخرون فى أقطار مختلفة من الوطن العربى . ولعل ما طرحه أدورنو هنا يقدم التأصيل الفلسفى لهذه القضية ، التى سيطرت على مناقشاتها الطابع الاجتماعى والايديولوجى ، بينما لم يتم إبراز الجانب النقدي فى هذا الموضوع ، وهذا الجانب النقدي هو الذى يعطى لها المشروعية فى تقديم اتجاه طليعى ينتقد الصيغ التقليدية فى الابداع والنقد) .

وأدورنو يدافع من نفى الاتصال لكى يؤكد الطبيعة الاستقلالية للفن ، لأنه لو كان من الممكن أحالة مفردات النص الأدبى التى دلالات جاهزة ، من أجل الاتصال ، لقم بذلك هدم الطابع الاستقلالى

الفن الذى يريد تجاوز الواقع ، والتحرر من أسر قوانينه السائدة ، ويمكن هنا ان نتساءل : هل يمكن اعتبار تحليل ادورنو للشعر هو تنظير نقدي لكتابات يتعاطف معها ، ويلج عليها مثل كتابات مالارميه وفاليري وبروست ، الذين يتردد ذكرهم كثيراً في كتابه النظرية الجمالية ، ام انه وجد فيهم تعبيراً لما يريد من شعر في هذه المرحلة ؟ ، فهو لا يدافع عن الغموض بشكل مطلق ، وانما يدافع عن الغموض الذى يظهر في النصوص المتعددة المعنى ، فهو يدافع عن النصوص الصعبة التى لا يمكن ترجمتها الى معنى مباشر ، او استخراج دلالة مرتبطة باحالة الى شئ في الواقع ، وهذا ما قد يصطلح البعض على تسميته بالغموض ، وهو ليس كذلك ، وانما هو نص مركب ، متعدد الدلالة . وقد تحمس ادورنو للشعراء السابق ذكرهم ، كما تحمس للكاتب المسرحى صوبنيل بيكيت فى المسرح ، لانه استطاع ان يقدم رؤية تأويلية لآعمالهم وفق منهجه في تحليل آليات اللغة التى تنضى لنقد المجتمع القائم .

ويرى ادورنو ان جميع الاعمال الفنية لها طابع مزدوج ، فهى أعمال مستقلة عن الواقع ، ولا يمكن استنطاقها بمعان واقعية ، لانها تخيل يوتوبى حر ، وهى فى نفس الوقت تمثل حدثاً اجتماعياً ، لانه لا يكن نفى الطابع التاريخى والاجتماعى للأعمال الفنية ، فهى تنتج فى ظل مجتمع ، وتريد تجاوز ثقافة تاريخية محددة ، وهذا الطابع المزدوج للأعمال الفنية يتيح تكون وثقافة جمالية مستقلة داخل البنية الاجتماعية ، وهذا ما يعد فى حد ذاته حدثاً اجتماعياً . والشعر المتعدد المعنى يعارض الاتصال عن طريق نفى المعنى الايديولوجى السائد ، ولكن هذا النفى للمعنى يظل حدثاً غير قابل للتفسير ، وهو نفسه دلالى ، ويجب شرحه فى اطار سياق اجتماعى وتاريخى ، لأن الفن يجتهد لانتقاذه بعينه النقدى واستقلاليتته بمعارضة الاتصال . ويولى ادورنو أهمية كبيرة لمفهوم الابتكار ، حيث يقوم الشاعر بتقديم تركيبا ابتكاريا للعلاقة بين الدائرة الفردية والدائرة الاجتماعية ، ولهذا يهاجم الأسلوب

الكلاسيكى الذى يتطلع للموضوعية ، لأنه فقد القدرة على التعبير عن الشعور الذاتى للانسان البسيط الذى يعيش عصرنا الحالى ، ويهاجم أدورنو - أيضا - السقوط فى الايديولوجيا ، حيث يستسلم الشاعر للايديولوجيا السائدة فى بناء تركيبه وعالمه ، ودعا الى الاثمار المتعددة المعنى التى يستحيل اختزالها الى قراءة مبسطة . ولا يقصد أدورنو فى تحليلاته التى يمثلها بها كتابه : النظرية الجمالية أن يضع حدا فاصلا بين العناصر النقدية والعناصر الايديولوجية فى النص الشعرى ، بل يهدف الى أن يظهر بشكل جدى - الاعتماد المتبادل بين الايديولوجية والنقد وبين التأكيد والنفى . ولهذا فهو يريد للفن أن يقدم نقدا جذريا للثقافة وللقمة اللذين يسقطا مريسة للرواج التجارى والاتصال الجماهيرى .

ويمكن أن نلاحظ أن نقد أدورنو للنصوص الشعرية ، رغم كونه انطباعيا وذاتيا ، وأحيانا اعتباطيا من وجهة النظر السيموطيقية ، فإن له ميزة حاسمة إذا قارناه بالنقد الذى وجهه لوكاتش وبعض الماركسيين الآخرين لنيتشه ، فهو ليس اختزاليا وليس أحاديا لأنه يراعى القيمة المزدوجة للنصوص . وواجب النقد الأدبى كما يفهمه أدورنو يكمن فى منع الاختزال الايديولوجى وحماية النصوص الأدبية من السقوط فى الايديولوجيا ، وإظهار محتواها من الحقيقة ، الكامنة تحت القوالب الفنية الجاهزة ، والعمل الفنى لا ينفصل عن المتلقى ، الذى قد يتغير يتغير العصور التاريخية ، ولهذا فالعمل الفنى هو ضرورة تاريخية مرتبطة بالنقد ، لأن العمل الفنى يعتمد على النقد حتى يصبح ماهو عليه ، ولهذا يقول أدورنو : « لكن إذا كانت الأعمال المكتملة لا تصبح ماهى عليه ، إلا لأن كينونتها ضرورية ، فهى تحال الى الاشكال التى تتبلور فيها هذه العملية ، التفسير والتشرح والنقد » (١٠) .

وقد حاول أدورنو تطبيق فلسفته النقدية ونظريته الجمالية في مجال الموسيقى (١١) ، من أجل صياغة مشروع طموح نحو علم جمال للموسيقى ، وقد ظهر هذا واضحا في أبحاثه ، ودراساته مثل : الوضع الاجتماعي للموسيقى (١٩٣٢) ، ودراسته حول موسيقى الجاز ١٩٣٦ ، فلسفة الموسيقى الحديثة (١٩٤٩) ، دراسة حول موسيقى فاجنر ١٩٥٢ ، واختلافات : الموسيقى في العالم السياسي ١٩٥٦ .

وفي كتاب أدورنو عن فلسفة الموسيقى الحديثة : يقدم عرضا تحليليا - مستقيما من منهج هيجل للموسيقى ثومبرج ، فالنغمات المنعزلة الانغمسية لهذه الموسيقى قد نشأت في سياق تاريخي ، يؤدي بعينه خلق الثقافة بالصناعة التجارية التي المقصود على قدرته المستتبع على تقدير الوحدة الشكلية للعمل الكلاسيكي ، ولذا فإن الاستقلال التجاري للثقافات الفنية في السنين ، والاختلافات : والموسيقى الجماهيرية ، تدفع المؤلف الموسيقى إلى إنتاج موسيقى منعزلة مجزأة تنكر للقواعد الأساسية للنغماتية (النغمة) نفسها ، فأصبح كل صوت فردي مفصولا عن غيره ، لا يكتسب معنى من السياق المحيط به .

ويصف أدورنو مضمون هذه الموسيقى « اللانغمية » بلغة التحليل النفسي ، أو يقدم تحليلا نفسيا لها ، فالنغمات المعزولة بقسوة تعبر عن النزوات الجسدية الصادرة عن اللاوعي ، ويرتبط الشكل الجديد بانتقاد الفرد للتحكم الواعي في المجتمع المعاصر ، وتهرب موسيقى ثومبرج من الرقيب ، بمعنى أنها تتخلص من رقابة التعقل الكلاسيكي ، إذ تسمح بالتعبير عن البواشع اللاواعية العنيفة ، التي لا يقبلها العقل ، ومع ذلك فإن هذه اللانغمية الجذرية تتطوى - ضمنا - على بذور تطور جديد هو السلم الأثنى عشرى للنغمات ، ذلك لأنه مهما كانت قوة النزوع إلى الحرية التامة

لدى الموسيقى اللانغمي ، فإنه يظل يؤلف موسيقاه في عالم من النغمية الراسخة . بمعنى أن الموسيقى الذي يتجنب النظام القديم قد يرسخ نظام جديد ، تالف اليه الاذن من خلال التكرار ، رغم دعوته أنه ضد كل تسق نغمي ، ولهذا فهو لابد من أن يكون خذرا في تعامله مع الماضي ، لكي يتجنب ذلك النوع من التالف أو التجميع النغمي الذي يمكن أن يوقظ عادات الاستماع القديمة ، وإن بعيد تنظيم موسيقاه بحيث تقوم على الأصوات المتنافرة ، ولكن هذا الخطر ذاته يكفى لكي يبعث في قلب اللانغمية المبدأ الأول لقنانون أو نظام جديد ، ذلك لأن الخذر من الوقوع بالصدف في التوافقات النغمية المتألفة يلزم عنه ضرورة أن يتجنب الموسيقى أى تكرار مبالغ فيه ، لانه نغمة فردية ، لكي لا يؤدي هذا التكرار في النهاية الى قيام نوع جديد من النظام النغمي الذي يركز الى مركز ما بالنسبة الى الاذن ، ولهذا يلزم طرح مشكلة تجنب هذا التكرار بطريقة أكثر شكلية ، لكي يلوح النظام الاثنا عشرى نغمة في أفق الموسيقى المعاصرة .

وهذه الموسيقى التي يقدمها أدورنو هي تجسيد للتمرد على مجتمع البعد الواحد ، وهي في الوقت ذاته تشخص أعراض الضياع للحرية في المجتمع المعاصر .

هوامش الفصل الخامس :

- 1 - Jay, Martin : The dialectical Imagination : A history of the Frankfurt School and the Institute of Social Research 1923 - 1950 . Boston, Cittle Froun; London, 1973 - P, 174 .
- ٢ - رمضان بسطاويسي : علم الجمال لدى جورج لوكاتش . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩١ ، ص ١١٣ .
- 3 - Adorno : Aesthetico Theory, P, 378 .
- ٤ - رمان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة . ترجمة وتقديم : جابر عصفور ، دار الفكر ، ط ١ ، ١٩٩١ ، ص ٦٤ - ٦٥ .
- ٥ - راجع الفصل الرابع من هذا الكتاب حول علاقة الفن بالتكنولوجيا .
- 6 - Benjamin, Walter : Charles Baudelaire : A Lyric Poet in the eara of High Capitalism, Trans, by . H. Zohn, (New left Books) (onden, 1973, P, 102) .
- 7 - Lowenthal, leo = Literature and the Image of man, P, 23 .
- 8 - Adorno : Aesthetics Theory, P, 355 .
- وقد اهتم د. سيد البحراوى بمضمون الأشكال الأدبية ، انظر دراسته بمجلة فصول ١٩٩٣ .
- 9 - Ibid : P, 104 .
- 10- Ibid : P, 258 .

— ١٥٢ —

١١- يرجع اهتمام أدورنو بالموسيقى الى نشأته في وسط عائلي شغوف بالموسيقى ، مما جعله يهتم - بعد ذلك - بجماليات الموسيقى اذ كانت والدته ابنة مغنية أوبرا ، وقيم حققت شهرة في عملها ، وكانت شقيقته عازفة بيانو محترفة ، وقد تعلم أدورنو في طفولته عزف البيانو ، والتأليف الموسيقي ، وقد تابع دروسا في التأليف الموسيقي على يد أدوارد ستورمان Edward Steuermann

خاتمة

- موقف دورنو من مفهوم الصدائة .
- محاولة لقراءة نقدية .
- دورنو والاستطيقا المعاصرة .

بعد ان حاولت تقديم علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت من خلال اتخاذ ادورنو نموذجا ، لانه اكثرهم اهتماما بقضايا علم الجمال ، لابد ان نتوقف عند مفهوم ادورنو للحدثة ، هذه القضية التى تشغل الفكر المعاصر حتى ان هابرماس وهو من الجيل الثانى لمدرسة فرانكفورت قد اصدر كتابا بعنوان : الخطاب الفلسفى للحدثة ، وفيه يذكر حوارا مع الاتجاهات الفلسفية المعاصرة حول مفهوم الحداثة ، لكن قبل ان نعرض لموقف ادورنو من الحداثة ، لابد ان نقدم مقارنة حول الخطاب العربى للحدثة ، والحداثة فى الفكر الغربى ذلك لان الفكر الغربى يفهم الحداثة ك لحظة تاريخية فى تطور مجتمعة ، يعقبها لحظة تاريخية اخرى هى ما بعد الحداثة ، بينما الحداثة فى الفكر العربى هى افق معيارى ينبغى التوجه اليه ، وثمان بين المعيارية والوصفية .

ويكشف تحليل الكتابات العربية عن الحداثة عن خطابين للحداثة للحدثة لدينا : خطاب نظرى وخطاب ابدعى . ورغم ان هذه الكتابات ترى نفسها امتدادا للحداثة الغربية ، الا ان هناك تمايزا فى استخدام المصطلح بين الفكر العربى والفكر الغربى ، ففى حين يستخدم المصطلح فى الفكر الغربى توصيفا لتطور وعى الذات الاوربية بنفسها ، يستخدم لدينا المصطلح حكما معياريا على النصوص الابداعية . والفرق بين التوصيف والحكم هو الفرق بين ان ندع النصوص تعبر عن نفسها ، وبين ممارسة شهوة التسلط باصدار الاحكام ، والاحكام النقدية - وهى ظاهرة شائعة فى الفكر الادبى لدينا - تنفى معها اية مساحة للحوار والاختلاف ، وهى نوع من السلطة الثقافية ، تعبر عن سيادة نمط من التفكير النقدى فى النصوص الابداعية ، يزعم انه يمتلك الحقيقة الادبية (١) ، فى عصر النسبى والاحتمالى ، ولا يفسح المجال للاجماعية فكرية . ولقد فهم الخطاب الادبى العربى الحداثة بمعنى التجديد ، ولذلك رد

اليها كل المحاولات التجديدية في الشعر العربي القديم والوسيط والمعاصر ، ابتداء من أبي تمام حتى الآن ، وهذا يعنى أنه فهم الحداثة من خلال بنية فكرية تعتمد على التواصل مع التراث النفسى والجهالى القديم ، وهذه الاحالة التواصلية هى آلية من آليات التفكير النقدي لدينا في بعض جوانبه ، فهي تحيل النص المعاصر إلى التمايزة التراثية ، دونما محاولة لفهم خصوصيته الأنسية ، حتى ولو حاولت استخدام مصطلحات المعاصرة ، في حين تعنى الحداثة في جوهرها الفلسفى في الغرب « التخلّى عن أن يكون الماضي معياراً للحكم على الأشياء » ، وهابرماس يبدأ الحداثة الغربية - كمشروع فلسفى للغرب لم يكتمل بعد - ابتداء من كانتور وهيجل ، حين بدأ لأول نقد أدوات المعرفة ، وتعيين حدودها ، وبدأ الثنائي يضلغ أرهاضات ولادة عصر جديد في كتابه « ظاهريات البروج » . تؤكدت محاولات نيتشه ، وغيره من المفكرين الغربيين ، هي يعيد أخيراً هذا الإطار ، وأصبحت مؤسسات الدولة التي تضع القوانين لحرية الدستورية وحقوق الانسان في نظر فلاسفة آخرين مثل هوكس هو هي محاولات لتقنين التسلط الذي تمارسه الدولة على الفرد ، واستخدمت العلوم الانسانية كأدوات لممارسة هذه الهيمنة . وهذا يعنى - دون الدخول في تفاصيل الحداثة الغربية - أن الحداثة في الغرب تعتمد على بنية الانقطاع المعرفى ، بما يعنى ضرورة استحداث آليات ومناهج جديدة لتعميق رؤية العالم لدى الفرد والمجتمع ، والمناهج المعاصرة ، وهى أهم ما يميز العصر ، هي الشبورة على الجوانب التقليدية في الادراك والتفكير ، ولعل أهم ما يميز هذا هو نقد العقل ، وصوره المختلفة ، فليس هناك عقل واحد ، وإنما عقول مختلفة ، حسب الدور الذي يقوم به العقل في التاريخ ، ولذلك ظهرت مفاهيم مثل العقل التواصلى ، كنعل مضاد للعقل الادائى الذي يسيطر على المجتمع المعاصر . والانقطاع المعرفى الذي تقوم عليه الحداثة الغربية ، يعتمد في عمده الجوهرى على اللغة ، لأن هناك انقطاعاً بين اللغة القديمة واللغة المعاصرة ، ومن يقوّم بالمقارنة بين اللغة الفرنسية المعاصرة واللغة الفرنسية القديمة ، لا يجد

تشابهها بينهما ، وإنما هما يجسدان الانقطاع اللغوى ، كذلك ظهور اللغات الأوروبية المعاصرة ، ينقطع في بعض جوانبه عن اللغات الأم ، بينما في اللغة العربية ، لا تزال اللغة القديمة حية منذ أربعة عشر قرناً من الزمان ، وهذا البعد اللغوى جوهرى في ادراك خصوصية الجداثة في الابداع ، بين الانبا والآخر ، فليست اللغة هنا أداة ، وإنما هي التفكير ذاته ، وتجسد بمفرداتها وسياقاتها المختلفة ، رؤى للعالم .

فكانت الجداثة في الابداع فعلاً مضاداً لمهمنة الترابط المفاهيمي لتعمل الأدوات في تسيير شؤون الحياة ، وكانت آلياتها هي التفكير والانتظام ، والتمزق والتفتت كفعل مضاد للنمط الصناعي الذي يقوم بإضغاث الطابع التقنى والآلى على كل الأشياء ، من أجل استنباط صيغة القانون المطرد على الظواهر والأشياء ، مما جحد دور الفن التقليدى ، وأصبحت مقولة هيجل عن « موت الفن » ناتجة حقيقية بالنسبة للفن التقليدى وسط عالم الصناعة والتقنية الآلية . ولذلك كان لابد للفن من أن يتهج نهجاً مختلفاً ليبرس حرية الإنسان المتقدمة ، في عالم التقنية والمعلومات والاتصال . فبدأ الترامنل بين الفنانين واضحا ، كان الفنانون تتعاون لمجاهة غزو الآلية لكل شئ ، ووصمها بطابعها الخاص ، ويدت الجداثة للكثيرين آليات بنائية في العمل الفنى ، مضادة للآليات الشكلية للحياة المعاصرة ، التى تطرد وفق نظام ما ، فبدأت تظهر أنماط الابلل ، فى مقابل البطولة المطلقة للشخصية فى الفن التقليدى ، وأصبح العادى ، والمالوف ، مجال للفن ، بدلا من الميازقة التى كانت تحتل مكان الصدارة . وأصبحت جوانب الإنسان العميقة فى اندياها المتمازج ، هى الحاضر ، فى مقابل الموعى الذى يجسد الية التبادل فى المفق . وبدلا من أن يجسد الفن موقف الجماعة من جلال التجربة الذاتية ، أصبحت الكتابة ، أو ممارسة الفن فى ذاتها ، نوعا من ممارسة التحقق الوجودى ، وممارسة للحسنة

بمستوياتها العميقة ، نظراً لغياب الحرية بشكل ظاهر أو خفى . وبدأت تظهر لدينا مفالة في الايغال في أعماق الذات ، مما يؤذن بنزعة تقديسية للذات . وبدأت تظهر تيارات الحداثة في صورتين : الأولى تجعل من العمل الفني نصاً يومياً ، ويوحى بدلالات باطنية ، من خلال تناس مبائر ، أو غير مبائر ، مع نصوص التصوف الإسلامى ، لدى ابن عربى ، والسهروردى ، وجلال الدين الرومى ، ومريد الدين العطار ، والنفري ، وابن الفارض ، وغيرها من الكتابات . ويتوهم الحوار بين النص الغائب (النص الترائى) ، والنص الحاضر ، عبر آلية ، مؤداها أن كليهما يعبر عن تجربة غامضة ، ومبهمة ، ويستحيل على أى لغة أن تحتويها ، فتصبح اللغة إشارة ، وعلامة ، ورمزاً للتعبير عن الأغوار العميقة . والصورة الأخرى لا تجعل من الكتابة تجربة انطولوجية محسب ، وإنما ترى الحداثة في اكتشاف ثقافة جديدة ، والجدة هنا في اكتشاف طريقة للحياة تنفك من أسر الدعاية لصورة الحياة اليومية ، التى يجب أن نقبهاها ، ونعيش وفقاً لها . وترى هذه الصورة الثانية من الحداثة في الإبداع العربى ، أن اكتشاف صورة جديدة للثقافة أو الحياة ، رهين بنفى الصورة اليومية المعاشية ، وسلبها من قدرتها على السيطرة على الجماهير العربية ، فهى تقوم بسلب الواقع ، وتعريضه ، من خلال لغة مضادة ، تنهك على العرف الذى اكتسب صفة القداسة ، لأنه مدون فى الصحف اليومية وأجهزة الاتصال . وكلا الصورتين تجسدان أزمة الذات ، وتكشفاً عن المنعطف الذى يمر به وعى الأمة فى تاريخها ، فالحداثة والتاريخ ليستا مقولين متضادتين ، بل كلاهما يكشف عن الآخر ، فالتاريخ يجسد تجليات الفكرة فى شكل الحياة ، ومنها الفن ، والحداثة تمثل المنفى المستمر للفكرة التى تقوم عليها الثقافة اليومية .

وازعم أن الحداثة النظرية فى إبداعنا العربى . وهم من الأوهام ، لأن الخطاب النظرى فى جوهره هو البحث عن الأنساق ، فى حين تكون الحداثة فى مرحلة التكوين ضد كل نسق جاهز .

- ٢٥٩ -

يسمى لتكوين معرفة مستقرة ، أى اكتشاف اللامعركة التى لا تدخل فى إطار المتسق المتجانس ، ولذلك يبدو خطاب الجماهير العربية فى مقابل خطاب الصفوة ، خطابا لا معرفيا ، لا يركز على أساس علمى ، (وفق تصورات العلم الجاهزة لدى ثقافة النخبة المثقفة) ، والمبدع الذى يكشف عن ثقافة الجماهير ، أى صورة حياتها اليومية ، يكشف عن الصمت المكبوت فى حضارتنا المعاصرة ، ويكشف عن اللامعركة ، واللامتجانس ، وحين يفعل ذلك ، يقترب من الخداعة ، بمعنى الاكتشاف ، أما حين يعكس ذاته كمرآة للعالم ، فإنه يقع فى احالة مغلوطه ، لأنه يعتمد على دور التصورات فى بناء عالته الجمالى .. فالانشطار الثقافى قائم بين ثقافة النخبة وثقافة الجماهير ، فى أن الجماهير تعيش من خلال الجسد ، فى حين تعيش النخبة من خلال الوعى ، الجسد يتعامل وفق شروط الممكن المتاحة ، ويتعارض مع القانون الوضعى ، أما الوعى فامكانية مجردة مفتوحة ، لا حيد لها ..

ترى الجماهير فى النفس سجنا للجسم ، فالنفس تفرض إرادتها على الجسم ، متأثرة بالدعاية والاعلانات والثقافة الاستهلاكية ، فتسخر الجسم لصلحة صورة وهبة للحياة ، فتتبع الحواس ، وتجعلها لا ترى إلا ما تريد أن تراه ، أو تسمعه ، أو تلمسه ، ولذلك فإن تحرير الإنسان لا يبدأ من الوعى ، ولكن يبدأ بسلامة الحواس ، وفتحها على العالم .. ولعل القرآن الكريم قد جسّد هذا المعنى فى معظم سور القرآن الكريم ، ليبين أن سلامة الحواس شرط لأدراك حقيقة الوجود ، فالخطاب القرآنى لمن كان يسمع ، أو يرى ، أما من ماتت حواسه ، أو وقع فى التوهم ، فهو يقع فى « الموت المعنوى » ، ولذلك فإن الإسلام الفقهى لم يهتف بعقوبة السجن للجسد ، كعقوبة لضبط الجسم ، بل تعامل مع الجسم من خلال علاقة العضو بالعقل . ولم تعمم الإنسانية السجن إلا مع استتباب المجتمع الرأسمالى . وبعد الثورة الفرنسية ، والقانون الوضعى استثمر الجسم من خلال مفهوم الانضباط العسكرى ..

لاستخدام الجسم كأداة .. ولذلك فإن الإبداع العربى فى تركيبه على الجسم كان رد فعل من أجل اثبات الهوية ، هوية الانسان العربى التى تتميز بين الوعى والجسم ، الوعى الذى يسخر الجسم لتحقيق أغراضه .. (اعتذر للقارئ عن الاستطراد حول الجسم وعلاقته بالحدائق ، لأن جوهر الحدائق ضد النسق النظرى ، وإنما هى ما يتعين فى صورة ما ، والصورة التى تجسد الحدائق فى اعتقادى هى صورة الجسم فى الخطاب العربى المعاصر فى الإبداع) .

والسلطة تكمن خلف أجهزة الدعاية وثقافة الاستهلاك ، وهى تحاور القوة العاتية والقوة المرنة ، وكلتاها تتضمنان دفعات من الحيوية . والقوة العاتية يمثلها النخبة المثقفة ، ذات الصوت العالى ، والقوة المرنة تمثلها الجماهير العربية فى رحلتها اليومية ، حيث يتم صياغة وعيها من خلال الأدوات ، وتحولت عقولها الى أدوات .. ولذلك نسان من هو الفاعل الحقيقى فى حياتنا اليومية ؟ . فهناك فى واقعنا العربى مرائز استقطاب مضادة للهوية ، والفهم التقليدى للسلطة يراها مركز الدولة ، بوصفها مجلسا للقانون وتنفيذه ، وهذه رؤية مضللة . ذلك لأن هناك مسافة بين الدساتير النظرية والممارسة الفعلية للحياة اليومية ، والحدائق هى التى تكشف - من أجل النفى - عن هذه المراكز الاستقطابية الأخرى ، التى تتجسد فى العلاقة بين الخطاب السلطوى وبين الجسم ، فنكتشف أن السلطة ترحل كممارسة للقوة ضد مقاومة ما ، فى أشكال مختلفة . فالسلطة لكى تستمر ، لابد أن يكون هناك رد فعل ، وهى القوة المضادة ، ولذلك فإن القوة المضادة لدى الأفراد تبدو نوعا من التموجات بين ضاغط ومضغوط ، وخطر أشكال السلطة ، التى تسعى الإبداع للتجسس منها ، هى سلطة الذات الفردية على الجسم ، أى السلطة التى تتبع من الداخل ،

وليس من الخارج ، ولذلك فإن تقديس الذات ، واضمحلال الطابع
الكلّي عليها ، كما يحدث في بعض نماذج أبداعنا العربي التي
اكتسبت مشروعية ، لم تتحرر من أشكال السلطة الكامنة في العقل
الأداتي ، ولم تصل للتحرر ، وهي تناضل ضد أشكال تاريخية
تنتمي للماضى وليس الحاضر ، ولذلك فهي تحارب معاركها الخاصة
والوهية .

لا يزال المبدع العربي حائرا بين الجملة النحوية ، والجملة
المنطقية ، بين التراكيب الصورية ، والحكم المعيارى القيمي ، فهو
لا يزال يبحث عن الفاعل في الجملة النحوية ، الذى يمثل السلطة
بين الشعر التفعيلي والشعر المثنوي ، وهذا لم يساعده على
انتاج خطابات لا اسمية ، يختلف فيها الفاعل ويتعدد في تمثيله
للسلطة ، وهذا يعنى أنه يدور حول نفس الفاهيم والقيم التى يريد
الثورة عليها . واستحداث صياغة جديدة تعبر له عما يريد .
المبدع العربي ينظر للصياغات بوصفها تقنيا لتجارب معينة ،
بينما الصياغة أعادة انتاج لهذه التجارب ونق مجال تنافري ،
يعتمد على الانتقالات والتحويلات . وهو يريد الخروج من اللغة
من خلال الأشكال البصرية في الطباعة ، معبرا عن تراسل الفنون ،
ونشوء علاقة عضوية بين الحواس في الكتابة والقراءة ، لكن
البحث عما قبل اللغة هو وهم ، لأن تصورات الانسان عن
ذلك ، اسقاط ، ورغبة في ممارسة سيطرة ، من خلال العودة
من خلال التواصل ، لأن حضور المؤلف يطغى على حضور القارئ ،
بتجربته الى تاريخ خاص بها ، غير موجود أصلا ، لأنه ليس
هناك ما قبل اللغة ، أى لغة بصرية أو سمعية .

لا يزال النقد متخلفا عن الإبداع في الحداثة العربية ، فالتأقّد
لم يكتسب مشروعية الحضور داخل النص ، لكن ينتج نفسه

ويجعل حضوره ثانوياً بالقياس الى المبدع ، لأن العقل العربي لم يستوعب التعدد ، فكما يبحث من الفاعل في الجملة النحوية ، ويصبح مركزاً للهوية ، كذلك التعدد الإبداعي للنص الواحد ، من خلال التناثر ، لم يتحول الى بنية شعورية وعقلية ، فالناقد يرضى بدوره برد النص الحدائي الى ذاكرته ، دون أن يقيم عملية معاشية مع النص ؛ قد تقدم نصاً مضاداً ؛ يسخر من كل ما في النص الاصلى ، وهذه السخرية تهز الطابع المقدس الذي أضفاه المؤلف على الأشياء (ومثال لذلك نص دريدا عن هيجل ، عبارة عن كتاب هزلى يصف أجنحة النسر القوية ، التي تحجب ضوء الشمس من الوعي الأوروبي ، في مقابل صرامة هيجل وتصوراته التي يصفها هيجل - نتيجة لصعوبتها - بأنها كالحجارة ، وهذا نص مضاد ، ينسخر من الطابع الشمولى المذهبي الذي لا يترك مساحة للتفكير الحدائي) . ولذلك فعلى الناقد أن يقوم بتحرير ممارسة الخواس من التصورات المسبقة ، ليصبح النقد إبداعاً داخل النص ، وليس استنطاقه بما هو خارجى عنه ..

وهناك سؤال يطرح نفسه : كيف يمكن أن نتحدث عن الحدائى في الإبداع العربى بدون ذكر اسم مبدع عربى واحد ؟ . هذا لا يعنى أنه ليس لدينا مبدعون حدائيون ، وإنما لأن وصف عمل فنى ما بالحدائى ، هو استقاط خارجى ، يجعل لبعض النصوص سيطرة ما على النصوص الأخرى ، فالحدائى نوع من الهوية ليست محددة ، وإنما هى عملية خلق داخلى ، تنزع نفسها عن الأطر الجاهزة ، لأنها ممارسة حية .. وقد حاولت أن أتعامل مع بعض النصوص من خلال عملية الخلق الداخلى ، فلا توجد المسافة - في النقد الحدائى - بين القراءة والنص ، وإنما يتم إعادة التركيب وفق علاقات خاصة ، لكن ما يشغلنا ليس المبدعين ، العرب ، لأنه لا تزال الإبداعية هامشية ، ولم تكتسب مشروعيتها فى التواجد فى الواقع ، فلا تزال أجهزة الاتصال تفرض وصايتها على الجماهير ، وتري فى المبدعين بشراً يجلبون القلق ،

والتوتر ، وليس لهم المردود المادى للمشروعات التبادلية فى السوق ، فى حين يوظف الابداع الانسان ، ائمن واغلى الوارد فى العالم العربى . . . ولا نزال نكتب فى هامش صوري ، نتيح صيغة التنوع ، ولكن ، حتى رموزنا الثقافية فى العالم العربى تهرب من الأسئلة الصعبة ، وتبعد عن القلق الثقافى ، ، تتحدث عما يثيره غبار الحياة الثقافية من موضوعات خفيفة . أما إثارة الأسئلة ، وتسمية الأشياء بأسمائها فتجلب المشاكل ، والحصار بأشكاله المتعددة ، فى عصر نحن أفراد العباديين لسنا شهداءه لنينكى على قيم ما ، وإنما ما نقوله ليس هو الحقيقة ، وليس هو ايضا اللاحقيقة ، لأن الحقيقة تكتمل بالآخر الذى يتعارض معنا فى كل شئ . . . فهل الكتابة يمكن أن تصبح عملية تخلق للهوية ؟ ، وهل يمكن أن نفهم أن الاختلاف مع « بن » أو « ص » من المبدعين العرب الذين يمثلون رموزنا الثقافية هو اختلاف يؤكد وجود الآخر ولا ينفيه ؟ . فكثير من الكتابات هى رد فعل لما هو كائن ، وتقليلة تلك الأعمال التى تمتلك القدرة على المبادرة والمبادرة الخلاقة ، لا تخشى من الخطأ ، لأنه مادما نعيش ملامد من أن نصيب ونخطئ . .

وهذه الرؤية الازدواجية فى ادراك الحداثة ، فى النقد والابداع تبين أن هنالك قيماً تواصلية لا تزال تؤثر فى فهمنا للحداثة ، وهى النزوع الى صياغة كلية لتسقى مفاهيمى عن الحداثة . . . فتلا تزال الهوية واسعة بين الخطاب النظرى للحداثة العربية ، وبين ممارساتها الكتابية فى الأعمال الإبداعية . الخطاب النظرى يسعى لادخيل اللامالوف فى سياق متسق ، والابداع يسعى الى لغة جديدة فى التعبير عن اللامالوف ، وهذا يعكس تقدم الابداع وخطابه الجمالى عن الخطاب النظرى ، وهذا يرجع الى أن الخطاب النقدي لا يزال يفهم النص منتج الدلالة بغير إقامة علاقات متداخلة بين النص وكافة الأشكال الثقافية . .

ينبغى للنقد لدينا أن يتحول الى نقد ثقافى ، يطرح أسئلة

- ١٦٤ -

تتجادل مع مختلف العلوم الإنسانية ، فلا مكان للخطاب التقليدي في النقد ، ولا مجال للخطاب الفلسفي الذي يتعامل مع التصورات مجسب ، ويفعل البعد الجمالي ، والاجتماعي ، والنفسي ، والتاريخي .

ان الفلسفة المعاصرة تطرح الاسئلة من خلال انفتاحها على الأملق الجمالي والبيولوجي والاجتماعي للإنسان ، وهي تعيد فهم العصر من خلال التقنية والمعلومات والاتصال ، وتصل بها إلى صياغة لا تفصل بين الجمالي والتخييل والمفاهيمي ..

عماذا أصغر الخطابات النقدى على التجزئة والتفتت ، فهو لا يخلق مساحة مشروعة يتحرك من خلالها ، وإنما يكرر ما سبق ، في منعطف تاريخي يطهر المكرر والمجاني ، ويدعو للنقد الابداعي الذي يعيد انتاج النص وفق علاقات جديدة ..

- موقف أدورنو من مفهوم الحداثة :

ارتبط نقد أدورنو لمفهوم الحداثة في الانتاج الفني ، بنقده للحداثة في مفهومها التكنولوجي والاجتماعي والسياسي ، والذي جاء في إطار نقده لمرحلة المجتمع الصناعي المتقدم ، حيث قام بتحليل ونقد التقدم التكنولوجي بوصفه تعبيرا عن نموذج الحداثة ، فالتكنولوجيا - لا تزال - أداة لترسيخ صورة المجتمع الاستهلاكي ، والفن والأدب اللذين كان لهما في القرن التاسع عشر طابعا فرديا ، وكائنا يتوجهان للفرد ذاته ، قد تم أدمجهما في القرن العشرين - بفضل التكنولوجيا - بالاتصال الجماهيري ، بما يسميه أدورنو صناعة الثقافة . ولم يعد العمل الفني يتميز بتفرد الاصيل ، وإنما بقدرته على العرض ، التي تمكن من استخدامه في الاعلان والتصوير والسينما ، وقد اختلف أدورنو مع بنيامين في تفسيره لعلاقة الفن بالتكنولوجيا ، فبنيامين يرى في التكنولوجيا أداة لتحويل الفن كحدث جماعي ، وحتى يتخلص من آليات السوق ، وبحيث

تتمكن أجهزة الاعلام من القيام بدور نقدي هام بتحريك النوعى
الانسانى لتغيير المجتمع وتطويره ، فالفن قد تنازل عن العبق
او التفرد لصالح قيمة العرض التى تسمح بالاتصال والتقارب
بين الفن والجمهور ، وبالتالي يكشف فى قيمة العرض (قيمة
الاتصال) من المصفة الديمقراطية والنقدية للفن المعاصر ، ولاسيما
الفيلم السينمائى ، الذى يمكن أن يمارس النقد والديمقراطية على
نطاق جماهيرى واسع ، بدلا من تلك الفنون التى تعتمد على التأمل
الفردى الهادئ . ولكن أدورنو لفت الانتباه الى العلاقة الوثيقة
بين العرض ، وقانون السوق ، ولذلك يقول أدورنو فى النظرية
الجمالية :

« أن قيمة العرض التى يجب هنا أن تحل محل
القيمة المبادية ، التى تضى على الفن قيمة مقدسة ،
هى صورة لعملية التبادل . والفن الذى لا يستطيع أن
يتخلص من قيمة العرض يخدم عملية التبادل ، مثله
مثل مقولات الواقعية الاشتراكية التى تتكيف مع الوضع
القائم للصناعة الثقافية » (١) .

وإن قيمة العرض التى يتيحها استخدام التكنولوجيا فى الفن ،
فيتم عرض الأعمال الفنية على قطاع كبير من الجماهير ، بدلا
من أن كانت مقتصرة على عدد محدود من الأثراء ، هى تعبير عن
قانون السوق ، بينما يعتبرها بنيامين قيمة نقدية وديمقراطية .

وقد حلل أدورنو علاقة الفن بالتكنولوجيا ، التى حادت بالفن
عن طريقه التحررى ، فقد أصبحت الفنون خاضعة لنوع من
التقنية اللامرئية والمتعلقة بالجهاز الرسمى العام ، واتجاهه هى
خدمة طبقة معينة لها وضع خاص فى سلم التراتب السلطوى ،
نقى مجال الموسيقى - على سبيل المثال - لأن هذا يتسحب على
الفنون بمختلف أنواعها أيضا يرى أدورنو بأن الأشكال التى يتم

اعادة انتاج الموسيقى من خلالها ، هي أشكال مرتبطة بالخدمات الاجتماعية التي تؤديها السلطة ، ولهذا تبقى هذه الاعمال الفنية مقصورة على طبقة معينة ، ممثلا الاعمال التي تقدم من خلال « الأوبرا » ، هي مقصورة على الطبقة التي تستطيع أن تدفع مالا ، مقابل التمتع بهذا الفن ، ولهذا لم يعد الفن له الطابع الاستقلالي ، وإنما سلعة منتجة لها اطار يتحدد وفق تهم الإنتاج وعلاقات الإنتاج التي تتشكل بصورة جبرية داخل المجتمع . ولهذا اتخذ أدورنو موقفا ضد أشكال الحداثة التي ترتبط بالمعطيات التكنولوجية الأكثر تقدما ، ووقف الى جانب الحداثة التي تنتقد التكنولوجيا ، وهذا يعني أن هنالك أكثر من شكل للحداثة ، لأنها مفهوم عام يضم عدة أشكال متصارعة ، على عكس ما هو سائد لدينا من القول بأنها مفهوم واحد ، بينما هي ليست كذلك ، لأن هنالك حداثة تقف مع التكنولوجيا ، وحداثة تقف ضدها ، وهي التي ترفض الانضمام تحت لواء المجالات الثقافية التي ينتجها النمط الاستهلاكي في المجتمع المعاصر . ويرى أدورنو أن التعبير الفني لابد ان يتعالى ويتفوق على التكنولوجيا في أعماق حالاتها تطورا وهيمنة .

والحداثة بهذا المعنى لدى أدورنو تعني ألا نجعل من المقيم التبادلية للسلع هي المعيار الذي نحكم به على الأشياء ، وبالتالي فإن الحداثة بهذا المعنى تكون ارادة اعادة اكتشاف ليل شيء ، ويشتمل أدورنو هذه الارادة ، بقوة المقاومة الجمالية او الفنية ، وتتجسد هذه الحداثة التي يتحمس لها أدورنو في الفنون التي تحدث صدمة لدى المتلقي ، فكما يتلقى الشاعر في الزحام صدمة واقعية ، فإن الصدمة الاسلوبية في العمل الفني تؤدي الى هدم التمييز الذي كان يميز من سمات الفن التقليدي ، ويختزل المسافة الجمالية التي كانت موجودة بين المتلقي والعمل الفني . لكن ماذا يعني أدورنو بالجدية الجمالية ، وكيف يمكن لعمل فني ما أن يحققها ؟

ويرى ادورنو أن الفنان يمكن أن يحقق هذا حين يتجه للموضوعات التي يستبعدها الفن التقليدي ، مثل وصف التشتت في المدينة الكبيرة ، حين يتوه الفرد بين الأدوات والأشياء والشوارع ، ويصبح حضورها أكثر تكثيفاً من حضور الإنسان ، ويحقق الفنان هذا أيضاً من خلال بناء معنى صعب لا يمنح دلالاته بسهولة ، وإنما يمنح إحساساً بحالة ما ، يصعب توصيفها ، من خلال شفرات أدبية متعارضة ، ويولد هذا الجمع بين المفردات اللغوية المتعارضة ظاهرياً صدمة لدى القارئ الذي اعتاد على الشفرات المقننة ، ويؤدي هذا إلى تحطيم الهالة التي تحيط بالعمل الفني ، وتخلق مسافة وتميزاً أسلوبيين ، ويمكن اعتبار عمل يوري لوتمان في دراسته عن بنية النص الفني مكلمة لوجهة نظراً أدورنو لأنها تعرف النص بأنه خليط من الشفرات والمعاجم المتعارضة . وهذا التجديد في التيمات ، يصاحبه تجديد معجمي ، حيث يستخدم الفنان كلمات شائعة يرى الاتجاه التقليدي أنها مبتذلة ويستبعد استخدامها في النص الفني ، هذا بالإضافة إلى رفض الموضوعات التقليدية ، أو البناء التقليدي ، الذي يؤكد الوضع القائم ، ولهذا يغيب التجانس ليحل محله التشتت كقيمة جمالية .

ويرى ادورنو أن آليات السوق تميل إلى تدمير العناصر المميزة للعمل الفني والثقافة عن طريق فصل المنتجات الثقافية عن سياقاتها الأصلية ، لأنه في ضوء آليات التبادل في السوق السلمي ، فإن كل شيء يكون قابلاً للمقارنة على مستوى السلعة ، فاللوحات يمكن نسخها وبيعها على نطاق واسع ، ليس لمصلحة الفن ، ولكن لترسيخ « الاقتناء » كقيمة يحرص عليها المجتمع السلمي لكي يروج منتجاته ويخلق هذا كله سوقاً كرنفالياً للفن ، فيصبح الفنان مطالباً بإنتاج هذه العناصر الذي تتكون منها الاختيصة المعاصرة ، من خلال اللغة ، فالصدمة التي يطالب بها ادورنو

- ١٦٨ -

لا تتحقق الا على مستوى اللغة من أجل تعريف العالم الدلالي للحياة المعاصرة ، وبحيث يسعى الفنان لظهور التعارضات الدلالية الأساسية لهذا العالم الذى نعيش فيه ، ولتوضيح الشفرة غير المتجانسة . ويدفعو أدورنو الى تجاوز هذا لدى الناقد فى اكتشاف الوضع الاجتماعى اللغوى ، فلا يكفى استخراج مفردات لغوية لنص ما ، وإنما وصف عمليات التحويل الدلالي للغة فى عصر معين ، وهذا ما يمكن أن يؤسس علم اجتماع النص .

لقد وقف أدورنو فى صف الحداثة بصفة مطلقة سواء تلك التى تمثلت فى الموسيقى الجديدة - ذات الاثنى عشرة نغمة عند سوينبرج - أو فى الشعر عند باول سيلان ، أو فى المسرح عند بيكيت ، فالحداثة عنده هى التعبير الأصيل عن الواقع الاجتماعى المزق ، وهى المسبيل لمقاومة هذا الواقع بالتطرف فى اللاعقلانية للتغلب على عقلانية الواقع الفاسدة ، فلا بد للشاعر أن يكتب وهو معتلء بالواقع التاريخي ، وأن يبحث عن الكلمات التى يتراوح فيها العذاب والحلم ، ولا بد أن يفوص فى ذاتيته ل يتمكن من تجاوز هذه الذاتية ، ويشارك مشاركة موضوعية فى لغة المجموع الانسانى الذى لم ينتشوه بعد (٢) .

٣- محاولة لقراءة نقدية لفكر أدورنو الجمالى :

إذا كان جوهر مدرسة فرانكفورت هو النقد بمفهومه الشامل ، بمعنى نقد الإنسان ، والمجتمع والثقافة ، والأنظمة السياسية ، والفكر الإنسانى ، فإن هناك نقد يمكن أن يوجه للنظرية النقدية ، أنها قدمت تحليلا نقديا لعصرنا الحاضر ، دون أن تتطرق الى المستقبل ، وتقديم تصور له ، باستثناء الجيل الثانى من مدرسة فرانكفورت ويمثله هابرماس حيث قدم صيفا لمعالجة بعض المشكلات

التي تعترض المجتمع المعاصر ، بينما نجد أدورنو ، لم يتجاوز نقد الماضي والحاضر ، ومن ثم فإن فلسفته تفتقر للحديث عن المستقبل ، وهذا ما قد اعترف به هوركهايمر حين اعترف بأن النظرية النقدية لم تتجاوز نقد « العقل الاداتي » أو « العقلانية التقنية » ، أي قدمت نقدا للتفكير ذي البعد الواحد ، وهذا ما قيد يساهم بـ فيما بعد في ظهور اتجاهات فلسفية لما بعد الحداثة ، تتجاوز النقد لاكتشاف أفق آخر للتفكير الانساني .

وقد جمع الدكتور عيذ الغفار مكاي في دراسته عن « النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت » (٣) كثير من نقاط النقد التي يمكن أن توجه للنظرية النقدية. وأبرز هذه النقاط « أنها لم تستطع أن تقدم إجابة منهجية أو نسقية محكمة ، ولذلك بقيت فلسفة حرة ومتوجعة ، تعتمد على حدوسهم الثابتة أكثر مما تعتمد على التطوير التصوري الصارم للأفكار » (٤) .

وقد اعترف أدورنو بأن فلسفته عبارة عن محاولات لتفسير الواقع ، وقد فشلت هذه المحاولات ، لأن العقل قد هزم أمام السلطة التي استغلت العقل الانساني ، وأبعدته عن دوره الحقيقي ليتحول الى أداة لتحقيق المصالح ، ويشعمونا أدورنو « بمرارة الخذلان أمام الواقع ، وتحول الى هزيمة للعقل بعد أن فشلت محاولات تغيير ، وربما يرجع السبب في ذلك الى قصور التفسير الذي وعد بالتغيير العملي » (٥) . فالمجتمع الانساني يستقر بلا عقلانية تعيق العقل عن أداء دوره في نقد الواقع وتطويره ، ولذلك فإن لجوئه الى ميدان الفن والنظرية الجمالية كان عن قناعة كاملة بعدم إمكانية الحلم الا من خلال الفن ، لأنه الملجأ الأخير للانسان هذا العصر .

واذا نظرنا الى جماليات أدورنو فعلىنا أن نتساءل :

هل يمكن القول بأن جماليات أدورنو هي جماليات هيكلية ؟

لا ينبغي هذا التساؤل التوحيد بين أدورنو وهيجل على نحو متطابق تماما ، ولكن فريد من هذا التساؤل أن نبين أن كثير من أفكار أدورنو تنتمي إلى هيجل ، ولا سيما الوظيفة المعرفية للفن ، واستخدامه للمنهج الهيجلي في تناول قضايا الاستطيقا على ضوء ما هو متاح من دراسات ، لم تكن متاحة في عصر هيجل ، لا سيما دراسات علم الاجتماع وعلم النفس ، وقد اعترف أدورنو في أكثر من موضع من كتابه جدل السلب : Negative Dialectics بأن منهج هيجل أكثر جدلية مما يتصور هيجل نفسه ، بمعنى أنه يحاول الاستفادة من المنهج الجدلي أكثر مما استفاد منه هيجل نفسه ، ولهذا لا يمكن فهم جماليات أدورنو دون فهم فلسفة هيجل الجمالية ، التي تركز على أن الحقيقة تكمن في الكلية التي تتحدد بشكل عيني في علاقات متبادلة بين الأجزاء ، ولكن هذه الكلية ليست إلا الجوهر الذي يتحقق في الصيرورة ، أي الجوهر الذي يختفى وراء الظواهر ، ومهمة العمل الفني هي أن يظهر الجوهر خلف الظواهر ، فالفن يكشف عن الطابع الوهمي للواقع اليومي ، ويقدم الفن مظاهر حسية تمتلك حقيقة اسمى ووجودا أكثر صدقا ، والفن لديه ينتمي لجال آخر غير التفكير الفلسفي ، لأن الجمال الفني يخاطب الحواس ، والاحساس ، والحدس ، والخيال ، وهذا ما حاول أدورنو أن يبرزه من خلال تحليله للجمالي ، وهذا القارئ الهيجلي يتضح لنا في الدراسات الثلاثة التي قام بها أدورنو عن هيجل ، بالإضافة إلى علاقته بـ جورج لوكاتش ، الذي يعترف بهيجليته ، دون مواربة ، بل ويستخدم نفس المصطلحات الهيجلية مثل جوهر ، وكلية ، وخصوصية الوضع الفردي ، والذي أشر ليس على أدورنو فحسب ، وإنما على معظم مفكرى مدرسة فرانكفورت ، لكن الفرق بين أدورنو ولوكاتش أن الأول استخدم المنهج الهيجلي في تأسيس النقد الاجتماعي في كل مظاهره ، بينما سعى الثاني إلى تأسيس نظرية للادب ، هي نظرية الانعكاس الأدبي ، التي تحاول أن تستخدم التفسير الدلالي لآليات الشكل الفني بوصفها تجسيدا لعناصر البناء الاجتماعي وتبادلاته .

ومن الواضح تجاوز أدورنو للطابع المعيارى ، لأن منهجه يتأسس على نقد المجتمع الاشتراكى والرأسمالى على السواء ، بينما تجدد فى جماليات لوكاتش هذا الطابع المعيارى ، الذى يختزل مهام الأديب الى مهام الفكر المفهومى ، ولهذا فإن أدورنو طبق منهج جدل السلب على هيجل ذاته ، فقدم نقدا لجماليات هيجل ، كما رد على جورج لوكاتش حول إمكانية اختزال الفن الى فكر مفاهيمى ذات طابع فلسفى ، أو علمى ، ففى رأيه أنه من المستحيل التوصل الى معادلات مفهومية لإنتاج أدبى ما ، وهو يختلف تماما مع جولدتمان فيما يزعمه من أن لكل نص أدبى ، نظام مفاهيمى يمكن اكتشاف رؤية العالم من خلاله .

ويمكن القول بأن رؤية أدورنو الجمالية رغم انطلاقها من جماليات هيجل التى تعتمد على الفكر التأملى ، إلا أنه قد انقلب ضد هيجل فى كثير من المواقف ، فهو يرفض مثلا اعتبار النص الأدبى كلا متجانسا ، وتعبيرا عن رؤية العالم على النحو الذى ذهب إليه لوتسيان جولدتمان ، أو تعبيرا عن أيديولوجية ما .

أن جماليات أدورنو تسعى الى تأسيس علم اجتماع النص ، وقد قدم الانسجام الجمالية لذلك ، وبين الأبعاد الفلسفية التى يقوم عليها استقلالية الفن عن المجتمع ، لكنه لم يترجم منهجه الى أدوات إجرائية يمكن استخدامها فى تحليل النصوص ، فبعض تفسيرات أدورنو يغلب عليها الطابع الانطباعى الذاتى ، وذلك مثل تفسيره لمسرحية نهاية الخفل لبيكيت ، وتأييده للشعر الغامض ، وما قدمه ببقى كتاويل وتفسير وليس منهجا لتوصيف الأعمال الفنية ، وهذه التحليلات التى يقدمها أدورنو لا تراهى بقدر كاف البنية الدلالية الشاملة للنص .

ويمكن أيضا لفت الانتباه الى نقطتى ضعف فى نظرية أدورنو الجمالية .

- ١٧٢ -

أولهما : تحمس أدورنو للفن الغامض كنقيض للمجتمع ، بينما
هنا في حقيقة الأمر نتاج لاجتماع السوق ، أو رد فعل له ،
وثانيهما : أن نظرية أدورنو الجمالية تهمل نشأة الفن بشكل عام ،
ويعتبر السؤال عن نشأة الفن واضو له هو سؤال مزيف ،
ولنعكس هذا في دراسته للنص الأدبي فأهميل نشأة النص الأدبي
في اللغة بوصفه ممارسة اجتماعية .

أن تحمس أدورنو لبعض النصوص الأدبية ، لم يكن نابعا من
الانزعاج الجمالية بشكل كامل ، وإنما نابعا مع تعاطفه للميل
مع هذه النصوص التي تتميز عن النصوص السائدة ، وهذا
يتسق مع فرضية التمايز في نظريته الجمالية ، بالإضافة لأن هذه
النصوص ترفض التماثل مع أي من القوى السياسية المتواجدة ، فهذا
التعطش هو نتيجة لأنه وجد فيها المبدأ الأخير للرفض الاجتماعي
لثقافة السوق السلمي .

ويقترح أدورنو بالتوحيد والمطابقة بين الوعي النقدي الذي يجسد
النقد الاجتماعي الذي تتبناه النظرية النقدية مع وعي الفن ، وبخاصة
مع « الفن الغامض » ، أو « فن الطليعة » الذي يتمثل في أعمال
فيرانز كافكا وسموئيل بيكيت ، وفي هذا الشأن بيان وجهة نظره
تختلف جذريا مع الطليعيين (السورياليين أو المستقبليين) الذين كان
يسعى فنهيم الى تجميل الواقع المباشري ، مهما كان سيئا ،
وليس رفضه أو نفية كما يسعى أدورنو لتأكيد هذا التماثل
الذي يقدمه أدورنو لا يفرض نفسه بالضرورة ، فبعض أعمال الفن
لا تنتقد الواقع ، وإنما تسعى لتصوير يوتوبى له .

وهناك مشكلة أخرى ملازمة لجماليات أدورنو تظهر في فكرة
عدم الاتصال ، فهل يعنى هذا أن العمل الفني الذي لا يمكن فهمه ،
أو التواصل معه هو العمل الفني الأصلي ؟ ليس هذا يفتح
باباً لدخول أعمال غير فنية الى مجال الفن ، لاسيما أن تفسير

أدورنو للنص الأدبي بوصفه وحدة قائمة بذاتها ، مثل الموناد
Monad الذي نادى به لبيتز ، والعمل الفني بهذا المعنى
هو عالم مغلق لا يمكن تفسيره في ضوء نشأته .

ويبري أجيد الباحثين - وهو بيمر زيمبا في دراسته عن النقد
الاجتماعي - أن المدخل الأدورني - في علم الجمال غير موضوعي ،
بالمعنى الفيزيقي للمصطلح ، لأنه يعتمد على المدخل الفلسفي
والأحكام الجمالية في تحليل العمل الأدبي ، وبالتالي ينطلق من
موقف قيمي ، وليس من موقف موضوعي ، وهو موقف يتضمن تحيزا
نظريا وسياسيا على حد سواء ، فهو يتحيز ضد السلطات
القائمة ، ويرى زيمبا أن المقولات الأساسية لنظرية أدورنو الجمالية
مثل البنى والتمايز يمكن ربطها بالفردية الليبرالية لجزء من المثقفين
الألمان الذين ينظرون بأسلوب نقدي للأصول الاجتماعية والتاريخية
لغيرهم نفسه ، ومع نقد الفردية الليبرالية ، ودورها في ظهور
الفاشية ، فإن أدورنو وهوركهايمر ولومنتال سمعوا إلى انتقاد
الاستقلال النقدي للفرد ، ولهذا فإن دراسة أدورنو حول
بيكيت هي نتيجة لسقوط الفردية الأوروبية (٦) .

وهناك نقد آخر يمكن أن يوجه لأدورنو يتمثل في تجاهله
لعملية التناص ودورها في نشأة العمل الفني ، فالنص الأدبي
مرتبط في نشأته بنصوص أخرى سبقتة ، وعلى الرغم من استحالة
اختزال النص الأدبي إلى النشأة فقط ، إلا أنه لا يمكن تفسيره
مستقلا عنها ، لأن النصوص هي وقائع اجتماعية وايدولوجية ، بقدر
ماهي ردود فعل لنصوص أخرى منطوقة أو مكتوبة تجسد مشاكل
ومصالح جماعية . فادورنو يرى في الأعمال الفنية وحدة مغلقة ،
« أنها عمياء وتمثل على الرغم من ذلك في انغلاقها على ما هو
متواجد بالخارج » (٧) ، ويمكن هنا أن نتساءل كيف يمكن لنص
ما أن يكون نفيًا للواقع ، ونقدًا له ، إذا لم يدر حوارا مع
نصوص أخرى ، كعملية تسبق عملية الكتابة النهائية ؟ ويبقى

النص لدى أدورنو هو كل متعارض ، ومتناقض ، والضرورة هي مفتاح التحقق للعمل الفني .

- أدورنو والاستطيقا المعاصرة :

إذا أردنا أن نحدد موقع أدورنو من اتجاهات الاستطيقا المعاصرة ، فإنه تتبع أهمية استطيقا أدورنو من اهتمامه بالبناء الداخلي للأعمال الفنية ، مما جعله قريباً من الاستطيقا المعاصرة ، التي تريد أن تتحول الى علم قائم بذاته ، بدلاً من تبعيته للتأويلات المسبقة ، وقد تأثر أدورنو في هذا بالاستطيقا الفينومينولوجية .

وقد ناقش أدورنو في كتاباته معظم الأسئلة والقضايا المطروحة في الاستطيقا المعاصرة ، وأدار حواراً مع الاتجاهات المختلفة مثل البنيوية التكوينية لدى لوسيان جولدمان ، والواقعية النقدية لدى جورج لوكاتش ، والفن وعلاقته بالتكنولوجيا لدى والتر بنيامين ، والاستطيقا الفينومينولوجيا ، واستطيقا ماكس فيبر ، وغيرها من الاتجاهات المعاصرة . . مما قد ساهم في نشأة ما يسمى علم اجتماع النص ، وجماليات التلقي ، وعمق كثير من المفاهيم المستخدمة حول علاقة الفن والمجتمع والثقافة المعاصرة . صحيح أن محاولته انجمالية تابعة لنظرية الفلسفية في الجدل السكبي ، إلا أنه أكد على استقلالية الفن ، والعمل الفني ، واستمد من هذه الاستقلالية تفسيراته للفن ، ووضعها في المجتمع المعاصر .

هوامش الخاتمة :

1 - Adorno : Aesthetics Theory, P, 66 .

٢ - د. عبد الغفار مكاوي : النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت ،
تمهيد وتعقيب نقدي . حوليات كلية الآداب . الكويت .
١٩٩٣ ، ص ٣٨ .

٣ - المرجع السابق : ص ٣٥ .

٤ - المرجع السابق : ص ٣٦ .

٥ - Adorno : Op, Cit : P, 68 .

٦ - عبر زيمبا عن رأيه في كتابات أدورنو ، وحاول تفسيرها
في ضوء السياق التاريخي والاجتماعي والثقافي في دراسته
عن النظرية النقدية .. وأبرز هذا في كتابه عن النقد
الاجتماعي نحو علم اجتماع للنص الادبي : ترجمة عايدة
لطفى ، مراجعة د. امينة رشيد ، د. سيد البجراوى .
دار الفكر القاهرة ، ١٩٩١ ، ص ٩٣ .

7 - Adorno : Op, Cit : P, 239 .

ترجمة لنصوص أدورنو
من كتاب « نظرية الاستنطقا »

هذه ترجمة لبعض نصوص أدورنو من كتابه « نظرية الاستطيقا » وقد الحققتها بالكتاب ، لكى نعطي نموذجا لكتابات أدورنو ، وطريقته فى معالجة القضايا التى يعرض لها . ويرجع السبب فى اختيارى لهذه النصوص هو تحديد آراء أدورنو فى بعض القضايا الجبالية والفلسفية ، و ترجمة بعض أجزاء هذا الكتاب الذى لم يسبق ترجمته الى اللغة العربية .

وقد نشرت الطبعة الأولى لهذا الكتاب : نظرية علم الجمال أو نظرية الاستطيقا *Asthetische Theorie* فى نصه الالماني عام ١٩٧٠ ، وصدر عن دار نشر المانية هى :
Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main .

وقد تم ترجمة النص الى اللغة الانجليزية عن الطبعة الثانية من النص الالماني التى صدرت عام ١٩٧٢ ، ونشرت الترجمة الانجليزية فى عام ١٩٨٤ ، عن دار نشر Routledge & Kegan Paul فى لندن ، وقام بالترجمة س. لينهاردت C. Lenhardt وقام بتحرير النص كل من : جريتيل أدورنو ورولف تيدمان Gretel Adorno وتقع الترجمة الانجليزية فى خمسمائة وست وعشرين صفحة .

ترجمة ص ٥٠ - ٥٣

هذا التصنيع أساسى لتقدم حياة الانسان اما فى الوقت الحالى فان أهمية التصنيع تتملق بالتجديد وهذا لا يعنى أن تنكر انه حدث تغير فى الفنون الحديثة للمنتجات الصناعية نفسها خاصة فى المئة سنة الأخيرة حيث أصبح التقدم الصناعى أكثر تعقيدا .

وتأتى أهمية التجديد فى التصنيع جزئيا من العالم الخارجى

فالتقدم الصناعى الهائل من الناحية التكنولوجية والتنظيمية لا يتقيد بميدانه الخاص فقط ولكن بدلا من ذلك يجب أن نفهم جيدا بواسطة المجتمع لتفسير أشكال الحياة خاصة مجال الخبرات العملية التى ترفض ما اصطلح عليه من الوجود القديم وهو الظن بأن الخبرة عبارة عن التحفظ ببعض المعلومات من جهة القائم على العمل والفن فى الحقيقة يعد شيئا حديثا عندما يمتلك القدرة على فهم نتائج التصنيع تحت الخطوط العريضة للانتاج مع اتباع جانب الخبرة الخاص فى نفس الوقت. موضحا الانطباعات فى أزمة الخبرة وهذا يأتى بوضع خلفية بمقدرات الانتاج فالفن الحديث لا يجب أن ينكر ما هو حديث عن الخبرة والتصنيع . وهذه الخلفية الموضوعية فى الغالب صورة مسبقة لما سيكون عليه الانتاج . والتحديث فى الفن ليس فقط فهم روح العصر فهما خلاويا أو الوصول الى أحدث مستوى لقوة الانتاج الصناعى ولكن الفن الحديث مصمم من جهتين . أولا : الوجهة الاجتماعية وهو البديل لعلاقات الانتاج . وثانيا : من الوجهة الذاتية وهى تعنى محاولة الوصول للكمال والانتشار بطرق متعددة ومعنى القول أن الفن الحديث هو بديل لروح العصر أكثر منه المرافقة على روح العصر اليوم هو ضرورة من متعاملين والمنتجين والمسؤولين فى الفن لكى يسدوا جابدا فى صورة تهازل ما كان متمارفا عليه ولهذا السبب فلا يستطيع الكثيرون فهمه . فلا يوجد وكان يمكن أن نشم فيه رائحة الفن من الوجهة التاريخية أكثر جوانب التصميم فى الفن الحديث ويجب أن نعرف الآن بصورة طبيعية أن الإشارة الى الانتاج المادى ليس مجرد عمل عقلى عادى ولكنه يتلبس مع شئ أساسى جدا . والأعمال الهامة للفن تبغى تخطيط كل شئ معبوق ولكنها تفشل فى الوصول الى المستوى الحضارى والسبب فى أن المتعلمين جيدا يغلقون على أنفسهم بعيدا عن الفن المتطور نريعا هو أغضبهم أن يشاهدوا التركيبات لقيم الفن التقليدى منفذا بقوى التاريخ المثالة للحدثة والنظرة الضيقية تجعلنا نعتقد أن الفن الحديث عرضه للمسالة عندما يتمادى ولكن عكس هذه النظرة هو الصواب . أن الفن الحديث يصبح

موضع المسألة عندما لا يتمادى وخاصة عندما يفتقد تلاجم
العوامل التركيبية فبدأ في الانحدار فلو وجدت فرصة على الإطلاق
للأعمال الفنية لتستمر بعد وقت ابتكارهم فهذه الفرصة هي
الأكظم لهؤلاء الذين يحتاجون إلى الإشارة ولكنها فرصة ضيقة
جدا لأولئك الذين يتمسكون بالماضي بشدة وهذا التبديل والتحديث
يحتفظ بذاته تحت اسم « تحديث الحداثة » وهذا غير مقبول
في عيون العامة الذين لا يقبلون الجديد بسهولة .

التطور الفني والنقد .

كبدل للتصنيع وفكرة التطور الطبيعية الذاتية للفن فإن
الاستثناء المادى للتحديث يتطلب انضباط واعى للوسائل الفنية
وصورة أخرى للانتاج الفني بالاشتراك مع الانتاج المادى وهناك
حاجة ماسة إلى الوصول للعلاقات النهائية المادية للفن وهذا
ليس مجالا للتجدي والتسابق العلمى للتحديث الفنى في العالم
الصناعى .

إن التحديث والتقليد شيئين مختلفين تماما فالتطور الحديث
يتطلب التصميم النهائي للوسائل الفنية داخليا وفي وسائل الانتاج
لدى تستطيع أن تحقق مالا تستطيع تحقيقه الوسائل التقليدية بالإضافة
الى أن الفن من الناحية التكنولوجية هو عبارة عن اتجاه قسري
أكثر منه مجرد تعبير فنى وفي نفس الوقت فإن التحديث الصناعى
يحاول أن يصفى الجوانب التقليدية فيبدو أنه يتناقض في نفس
الأجزاء فالفن الحديث يجب أن يكون خلاق الأعمال في زمن
محدد بطريقة محددة . والتحديث يتجاهل هذه النقاط المهمة
في طيات النقاط التقليدية التى تكاد أن تكون قد فقدت قوتها
والتصنيع الحديث يتحمل أمانة المسؤولية الكاملة حين يجزئ خلف
كامل ما هو حديث والعذر المقدم هنا هو عذر غير مؤين لأن
التحديث لا يعنى رفض المساعدات لتحقيق العمل والهدف اللومول
أنى هذا الطريق هو في الواقع مستحدث جدا ..

ومن وجهة نظر التطلع المركزى للتحديث فان مشكلة الفن هو ان يحفظ مسافة بين طبقات المجتمع في تقدمه وبين المستويات المختلفة للقوة الانتاجية وهذا يتطلب وعياً خاصاً ، فالأعمال الفنية بكل مكوناتها الخاصة لا تستطيع في الحقيقة أن تمدنا بالتطبيق اللازم في الحقيقة الاجتماعية . وهنا يتدخل التقليد كحاسة لازمة من إنتاج الفن . فكل علامة فنية متروكة على العمل الفني تطبع بصماتها على المادة وعلى التكنيك . وإيجاد هذه البصمات هو من عمل الفن الحديث أكثر من مجرد التخمين أنه العنصر النقدي الذي يضمن تصفية الفن ، أن البصمات على المادة وعلى التكنيك هي الأساس لبدايات التصميمات الجديدة للإنتاج وهي الخطوط التي تؤكد فشل الخلق الفني السابق وبالعامل طبقاً لهذه القواعد فان الأعمال الجديدة تكون بديلاً للأعمال المتروكة من قبل وهذا ما يفهمه الباحثون التاريخيون الذين تحدثوا عن المشاكل الفنية للأجيال التي تعد بالنسبة لهم ليس فقط سلسلة من التغيرات طبقاً لقواعد انفعالية فعالة ولا هي سلسلة من التغيرات لقوالب موضوعية ولكنها تعد كما رمزت إليها الماساة اليونانية والتي توضح الاحتياج للنقد الثقافي التقليدي . فالحق الواضح للأعمال الفنية هو جزء مؤكد للنقد الفني لا بصورة مرضية وهذا هو السبب أن كل منهم ينتقد الآخر بين الأعمال الأخرى والعلاقة بينهم لا تقوم على أن أحدهم أساس للآخر ولكن على العلاقة النقدية بينهم فيمكن أن نجد أحد الأعمال الفنية بمثابة البعد النظرى للعمل الآخر وهذه الوحدة التاريخية للفن مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالتصميم الذاتى للأعمال الفنية . وبهذه الطريقة فقط يستطيع الفن أن يفي بوعده من جهة إعادة التشكيل ونحن نستطيع أن نكون فكرة تقريبية عن طبيعة هذه الوحدة الفنية عندما ننظر الى أسلوب الفنانين بالطريقة التي ينظرون هم بها الى أنفسهم من خلال مجالاتهم وحين يربطون بين الأعمال المختلفة بصورة خاصة بطريقة مجمعة أكثر من نظرتهم الى الإنتاج بصورة فردية ذاتية .

٢٨٤

مصادر الدراسة (*) :

(١) كتابات تيودور أدورنو :

- 1 - T, W, Adorno, Negative Dialectics, (London : Routledge & Kegan Paul, 1973) .
- 2 T, W, Adorno and Max Horkheimer : Dialectic of Enlightenment (New York : Continuum, 1972) .
- 3 - T, W, Adorno, Politics and Economics in The Interview Material, « in T, W, Adorno et al, The Authoritarian Personality (New york : Harper & Brothers, 1950)
- 4 - T, W, Adorno, Aesthetics Theory, Trans, by C, Lenhardt and ed, Gretel Adorno and Ralf Tiedemann, (London, Routledge & Kegan Paul, 1984) .
- 5 - T, W, Adorno : « Freudian theory and the Pattern of Fascist Propaganda » in Psychoanalysis and the Social Sciences, ed, Geza Roheim (New York, 1951)
- 6 - T, W, Adorno : « Husserl and the Problem of Idealism » Journal of Philosophy, XXV11 , 1 (January 4, 1940)
- 7 - T, W, Adorno : The Jargon of Authenticity Trans, by Knut

(*) لا تشمل قائمة المصادر والمراجع هنا كل ما ورد ذكره في البحث ، واقتصر على ذكر أهم هذه المصادر .

Tarnowski and Frederic will, Edition Northwester University Press, Evonston 1973 .

8 - T, W, Adorno : Prisms, Neville Spearman, London, 1967 .

(ب) كتابات لفلاسفة مدرسة فرانكفورت :

1 - Herbert Marcuse : One Dimension of man, Beacon Papebach No, 221, Boston Press, 1966 .

2 - Walter Benjamin : Illuminations, Schocken, New york Cape, 1970 .

3 - W, Benjamin : Vnterstanding Brecht, English Translatcion by A, Bostock, NLB, London, 1973 .

4 - L, Lowenthal : Literature an The Image of man, Boston University Press, 1976 .

5 - Jurgen Habermas : Legitimation Crisis, Trans, by : T, Mc Carthy, Beacon Press, Boston, 1975 .

(ج) مراجع عن مدرسة فرانكفورت :

1 - M, Jay, the Dialectical Imagination : Ahistory of the Frankfurt School and the Institute of Social Research, 1923 - 1950 L, Boston : Little Brown and Co, 1973 .

2 - H, Arendt, Introduction, Walter Benjamen 1892 - 1940 , London, 1969 .

3 - David Held, Introduction to Critical theory (Berkeley University of California Press, 1980) .

4 - Frederic Jameson (ed), Aesthetics and Politics, Debates be-

tween Eranst Bloch, Georg Lukàcs, Bertolt Brecht, W, Bin-
jamin & theodor Adorno, NLB, London 1977 .

• (د) مراجع عن الفلسفة المعاصرة وعلم الجمال •

- 1 - Max webèr, The Protestant Ithis Lond : Butter & Tonner,
LTD, 1930 .
- 2 - Pauline Johnson, Marxist Aesthetics (London : Routledge
& Kegan Paul, 1984) .
- 3 - J, Hyppolite, Genesis and Structure of Hegel's Phenomeno-
logy of Spirit (Evanston : Northwestern University Press
1974) .
- 4 - Hegel : Aesthetics : Lectures on Philosophy of Fine Art,
trans, by : T, M, knox, Oxford University Press, 1975 .
- 5 - A, Hofstadter and R, Kuhns (ed), : Philoso phies or Art
and Beauty, the University of Chicago Press, 1976 .
- 6 - G, Lukàcs : The young, Studies in the Relations between
Dialectics and economics, Trans, Dy : R, Rivingstone, MIT
Press, Cambridge, 1976 .
- 7 - Richard Wollin : walter Benjamin : An Aesthetic of Rede-
mption, Columbia University Press, New york, 1982 .
- 8 - E, Kant : The Critique of Judgement, Trans, by J, C, Mere-
dith, Oxford, 1952 .
- 9 - Jack, J, Spector : The Aesthetics of Freud, Astudy in Pey-
choanalysis and art, the Penguin Press, New york 1972 .

١٨٦

(ه) مراجع الدراسة باللغة العربية :

- د. عبد الغفار مكاوي : النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت ،
تمهيد وتعقيب نقدي ، حوليات كلية الآداب - مجلس النشر
العلمي - جامعة الكويت - الجولية الثالثة عشر - الربيعية
الثامنة والثمانون ١٩٩٣ .

- هربرت ماركيوز : العقل والثورة : هيجل والنظرية الاجتماعية
ترجمة د. مؤاد زكريا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،
القاهرة ١٩٩٠ .

- لويس منيارفي ، لويس دوللو : الثقافة المبردية وثقافة الجمهور
منشورات عويدات : بيروت - باريس ، ط ٢ ، ١٩٨٢ .

- رمان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة ، ترجمة وتقديم جابر
عصفور دار الفكر - القاهرة ١٩٩١ .

- بير زيمبا : النقد الاجتماعي : نحو علم اجتماع للنفس الأدبي
ترجمة : عائدة لطفى ، مراجعة : د. منية رشيد ، د. سيد
البحراوى ، دار الفكر ، الطبعة الأولى ١٩٩١ م .

- كارل مانهيم : الايديولوجيا والطوبائية ، ترجمة : د. عبد الجليل
الطاهر ، مطبعة الارشاد جامعة بغداد ١٩٦٨ .

- كارل بوبر : بؤس الايديولوجيا ، نقد مبدأ الأنبياء في التطور
التاريخي ، ترجمة : عبد الحميد صبره ، دار الساقي ، بيروت
١٩٩٢ .

- هربرت ماركيوز : البعد الجمالي ، نقد نقد للنظرية الجمالية
الماركسية ، ترجمة جورج طرابيشي ، دار الطليعة ، بيروت ،
١٩٨٢ .

- ١٨٧ -

- راضى حكيم : فلسفة الفن عند سوزان لانجر - دائرة الشؤون الثقافية ، بغداد ١٩٨٦ .
- فيصل دراج : دلالات العلاقة الدوائية ، مؤسسة عيال للدراسات والنشر ، سوريا - قبرص ، ١٩٩٢ .
- فيصل دراج : الانعكاس والانعكاس الأدبي ، مجلة ألف : الجامعة الأمريكية بالقاهرة - العدد العاشر ١٩٩٠ .
- نويس : النظريات الجمالية لدى كانط ، وهيجل وشوبنهاور ، ترجمة وتعليق وتقديم د. محمد شفيق شيا ، منشورات بحسون الثقافية ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٨٥ .
- د. اميرة حلمي مطر : مقدمة في علم الجمال ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ١٩٧٦ .
- أرنست بلوخ : مدخل الى فلسفة النهضة ، ترجمة مصطفى مرجان ، مجلة الفكر العربى المعاصر ، العدد ١٣ ، ١٩٨١ .
- باتريك تاكيسيل : المدنية واللاعب : دور والتر بنيامين في تأسيس علم الاجتماع التصويرى ، ترجمة د. حمدى الزيات ، مجلة ديوجين العدد ٧٨ .
- د. محمد على الكردى : نظرية المعرفة والسلطة عند ميشيل فوكو ، دار المعرفة الجامعية الاسكندرية ، ١٩٩٢ .
- والتر بنيامين : الفن فى عصر الاستنساخ الصناعى : ترجمة سيزا قاسم ، مجلة شهادات وقضايا ، دار عيال قبرص ، ١٩٩١ .

— ١٨٨ —

- روديجر بوبنر : الفلسفة الألمانية الحديثة . ترجمة فؤاد كامل ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة د. ت. .
- سارة كوهمان : طفولة الفن : تفسير علم الجمال المفرويدي ، ترجمة وجيدة اسعد ، مطبوعات وزارة الثقافة السورية ، دمشق ١٩٨٩ .

الفهرس

الموضوع	الصفحة
- مفتتح	٥
- مقدمة	٧

٣٧ - ١٥

الفصل الأول

علم الجمال لدى النظرية النقدية

- العصر الجمالى	١٨
- المخيّلة واليوتوبيا	٢٤
- مجال الاستطيقا	٢٨
(تأسيس الاستطيقا كعلم مستقل يعارض سيادة العقل القمعية)	

- ٣٩

الفصل الثانى

فلسفة أدورنو النقدية

- جدل التنوير	٤٣
- نقد العقل التماثل : نقد فلسفة الهوية	٤٧
- نقد الوضعية : نقد العقل الادائى	٥٠
- جدليات السلب : العقل والهيمنة	٥٣
- موقع النظرية الجمالية من مشروع أدورنو الفلسفى	٥٩

الفصل الثالث

الفن والحياة المعاصرة

- من من الاستطيقا النقدية الى نقد الثقافة	٧٣
- الفن والتكنولوجيا وأدوات الاتصال	٧٨
	٩٠

- ١٩٣ -

الصفحة	الموضوع
	الفصل الرابع
١١١	نظرية الاستطيقا
١١٢	- نظرية علم الجمال
١٢٤	- استطيقا العمل الفني
	الفصل الخامس
١٣٧	استطيقا الفنون
١٣٩	- استطيقا العمل الأدبي والموسيقى
	خاتمة
١٦٤	- موقف أدورنو من مفهوم الحداثة
١٦٨	- محاولة لقراءة نقدية
١٧٤	- أدورنو والاستطيقا المعاصرة
١٧٧	ملحق ترجمة لنصوص أدورنو من كتاب « نظرية الاستطيقا »
	مصادر الكتاب
	الفهرس

كتب صدرت للمؤلف : دكتور رمضان بسطاوي

- ١ - علم الجمال لدى جورج لوكاتش ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩١ .
- ٢ - فلسفة هيغل الجمالية ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٩٢ .
- ٣ - جماليات الفنون وفلسفة تاريخ الفن عند هيغل ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٩٣ .
- ٤ - علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت ، أدورنو نموذجاً ، سلسلة نصوص ٩٠ - القاهرة ١٩٩٣ .

أبحاث منشورة :

- ١ - الأسس الفلسفية لنظرية أدورنو الجمالية ، مجلة الف ، الجامعة الأمريكية بالقاهرة - العدد المائل ١٩٩٠ .
- ٢ - أنطولوجيا الجسد والابداع الثقافي ، مجلة الف ، الجامعة الأمريكية بالقاهرة - العدد الحادي عشر ١٩٩١ .
- ٣ - مفهوم الحداثة في الفلسفة الماركسية - مجلة شهادات وقضايا - دار عيال - قبرص ١٩٩١ .
- ٤ - الابداع : الحرية دراسة من منظور فلسفي - مجلة فصول الهيئة العامة المصرية للكتاب بالقاهرة ١٩٩٢ .
- ٥ - علم الجمال في الدراسات العربية - مجلة القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب العدد ١١٦ ، ١٩٩٢ .

تحت الطبع :

- فلسفة هابرماس : العقل التواصلى .
- ثقافة ما بعد احداثة لدى ليوتارد .
- الجنون في الفكر العربى « بحث » .
- الخطاب الثقافى للابداع - القضايا الفلسفية في عالم نجيب محفوظ الروائى « بحث » .

سلسلة نصوص ٩٠

صدر منها :

- ١ - أيام يوسف المنسى - رواية - السيد نجم - سبتمبر ١٩٩٠
- ٢ - قبض الجمر - رواية - ربيع الصبروت - يناير ١٩٩١
- ٣ - أيام هند - قصص قصيرة - سيد الوكيل - أبريل ١٩٩١
- ٤ - مقامات الفقد والتحول - رواية - سعيد عبد الفتاح - سبتمبر ١٩٩١
- ٥ - حافة الليل - رواية - أمين ريان - يناير ١٩٩٢
- ٦ - هالة القمر النصفى - قصص قصيرة - مصطفى الضبع -
سبتمبر ١٩٩٢
- ٧ - علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت أدورنو نموذجاً
د. رمضان بسطاويش محمد - يناير ١٩٩٣

الكتاب القادم :

التراث المتنوع : عمليات تأويل التراث في الأدب المصري المعاصر

مجدى توفيق

سلسلة نصوص ٩٠ سلسلة غير دورية ٠٠

المراسلات : السيد نجم

٢١ شارع عوض فهمى - سراى القبة - نصوص ٩٠ .

القاهرة - مصر

رقم الايداع
٩٣ / ٨٥١٨
الترقيم الدولى
I, S, B, N
777 - 00 - 5787 - 8

* مطبعة زهران *

٤ ش حمام المصبغة - الأزهر
١٦ ش الدرديرى - الأزهر
ت : ٥١٠٧٥٥٤

هذه اول دراسة عن علم الجمال لدى مدرسة
فرانكفورت ، ولدى أبرز أعلامها ، الذي اهتم
بنظرية علم الجمال وهو تيودور أدورنو ، الذي لم
يقدم باللغة العربية من قبل ، وهذا الكتاب هو
استكمال لدراسات الباحث لآجاهات علم الجمال
المعاصر ، وتطبيقاته وقد بدأها بدراسته عن علم
الجمال لدى جورج لوكاتش ، وجماليات الغنون
وفلسفة تاريخ الفن عند هيجل .